

SPIELPLANPOLITIK IM DRITTEN REICH
UND DAS
SPIELPLANPROFIL 1932/33 BIS 1943/44
DES
BAYERISCHEN STAATSSCHAUSPIELS MÜNCHEN

Brigitte Weinzierl

Spielplanpolitik im Dritten Reich
und das
Spielplanprofil 1932/33 bis 1943/44
des
Bayerischen Staatsschauspiels München

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-
Universität zu München

vorgelegt von
Berta Brigitte Weinzierl aus München

1981

Referent: Professor Klaus Lazarowicz
Korreferent: Professor Karl Bosl
Tag der mündlichen Prüfung: 27.7.1981

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde von Herrn Prof. Klaus Lazarowicz angeregt. Ich griff seinen Vorschlag gerne auf, denn eine Auseinandersetzung mit dem Theater im Dritten Reich schien mir angesichts der großen Zahl der subjektiven Memoirenliteratur von Theaterleuten, die in vielen Fällen unübersehbar rechtfertigende Tendenz aufweist, der Legende von der Großartigkeit des Theaters im nationalsozialistischen Deutschland, die weiterhin kolportiert wird, und der allgemeinen öffentlichen Diskussion über das Dritte Reich interessant und notwendig.

Anfangs war die Arbeit breiter konzipiert, die Spielpläne aller bayerischen Theater sollten erfaßt werden. Doch im Laufe der Beschäftigung mit dem Thema stellte sich heraus, daß eine detaillierte, ausführliche Darstellung des Spielplanprofils eines Theaters aufschlußreicher ist als der summarische, notwendigerweise vergrößernde Blick auf viele Bühnen.

Um ein möglichst lebendiges und genaues Bild der Zeit entstehen zu lassen wurden die Quellen ausführlich zitiert, was die Arbeit sehr umfangreich werden ließ. Doch die Exemplifizierung der spezifischen Zeitsituation rechtfertigt hoffentlich dieses Verfahren.

Für hilfreiche Unterstützung, freundliche Öffnung der Archive und vorübergehende Überlassung der Unterlagen danke ich dem Archiv des Staatsschauspielhaus München, dem Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung München, dem theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin. Besonders danke ich Herrn Alexander Golling und Herrn Dr. Hermann Hom für ihre entgegenkommende Bereitschaft, meine Fragen an sie ausführlich zu beantworten.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548325_0015

INHALTSVERZEICHNIS:

	Seite:
Einleitung	1
A Die Organisation des Theaterwesens im Dritten Reich	10
I. Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda	10
1. Die Reichskulturkammer	11
2. Die Reichstheaterkammer	13
a) Gründung und Organisation	13
b) Die Präsidenten der Reichskulturkammer	15
3. Das Reichstheatergesetz	19
4. Die Reichsdramaturgie	20
a) Das Amt der Reichsdramaturgen	20
b) Der Reichsdramaturg	23
II. Alfred Rosenberg und seine Organisationen	24
1. Rosenbergs Aktivitäten vor 1933	25
2. Rosenbergs Stellung nach 1933	27
B. Die Darstellung der Normen, die die National- sozialisten zur Beurteilung von Kunstwerken heranzogen	32
I. Der Nationalsozialismus	32
1. Zur Faschismus-Diskussion	32
2. Die Darstellung der nationalsozialistischen Weltanschauung nach Ernst Nolte	35

II.	Die Darstellung der rassenideologischen Norm zur Beurteilung von Kunstwerken	39
1.	Rosenbergs kunsttheoretischer Ansatz im "Mythus des 20. Jahrhunderts"	39
2.	Die nationalsozialistische Rassenlehre	42
	a) Die nordische Rasse in der nationalsozialistischen Rassenlehre	43
	b) Die jüdische Rasse in der nationalsozialistischen Rassenlehre	46
	Exkurs: Kritik der nationalsozialistischen Rassenlehre	48
3.	Formulierung der rassenideologischen Norm zur Beurteilung von Kunstwerken	50
4.	Die Bewertung der Dramenliteratur nach der rassenideologischen Norm	50
III.	Die Darstellung der politischen Norm zur Beurteilung von Kunstwerken	57
1.	Die nationalsozialistische Politik 1933 bis 1945	57
	a) Nationalsozialistische Innenpolitik	57
	b) Nationalsozialistische Außenpolitik	59
	c) Der Zweite Weltkrieg	62
2.	Die Formulierung der politischen Norm zur Beurteilung von Kunstwerken	63
3.	Die Bewertung der Dramenliteratur nach der politischen Norm	63
IV.	Die Darstellung der nationalistischen Norm zur Bewertung von Kunstwerken	70
1.	Nationalismus in Deutschland	70
2.	Die Formulierung der nationalistischen Norm zur Beurteilung von Kunstwerken	74

3.	Die Bewertung der Dramenliteratur nach der nationalistischen Norm	74 ₆
C.	Die theater- und spielplanpolitischen Vorstellungen des Rosenberg-Flügels	78
I.	Die völkischen Gruppierungen	78
II.	Die Theatervorstellungen der völkischen Gruppierungen	80
III.	Die Spielplanvorstellungen der völkischen Gruppierungen	82
IV.	Exempel: Winterspielzeit 1934/35 in Berlin	89
1.	Die kulturellen Aktivitäten der Ns-Kultur- gemeinde	89
2.	Das Programm im Theater am Neuendorf-Platz	92
	a) Kaergel: "Hockewanzel"	92
	b) Schiller: "Kabale und Liebe"	95
	c) Wellenkamp: "Die Frösche von Büschenbüll"	102
	d) Klucke: "Einsiedel"	103
	e) Matthiesen: "Heilige Erde"	105
3.	Das Programm im Lustspielhaus	106
4.	Das Programm im Deutschen Künstlertheater	111
D.	Die theater- und spielplanpolitischen Vorstellungen der Reichsdramaturgie	113
I.	Schlössers monographische Schriften	113
1.	Otto Erler	113
2.	Christian D. Grabbe	116
3.	Johann W. Goethe	122
4.	Ferdinand Raimund	127

	Seite:
II. Schlösser: Das Volk und seine Bühne	130
III. Schlösser: Politik und Drama	137
1. Schiller: "Wilhelm Tell", "Die Jungfrau von Orleans"	138
2. Goethe: "Götz von Berlichingen", "Egmont", "Faust"	141
3. Kleist: "Prinz Friedrich von Homburg", "Hermannsschlacht"	142
4. Stücke von Euringer, Bethge, Graff, Möller, Johst	144
5. Ausländische Dramatik	146
IV. Schlösser: Das unsterbliche Gespräch über das Tragische.	147
E. Die Spielpläne 1932/33 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels München	154
I. München und der Nationalsozialismus	154
II. Die Spielzeit 1932/33	156
1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	156
2. Uraufführungen	157
3. Zeitgenössische Dramen	159
4. Klassische Dramen	164
5. Ältere Dramen	164
6. Ausländische Dramen	164
7. Zusammenfassung	165
III. Spielzeit 1933/34	167
1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	167
2. Uraufführungen	168
3. Zeitgenössische Dramen	171

4.	Klassische Dramen	173
5.	Ältere Dramen	178
6.	Ausländische Dramen	180
7.	Zusammenfassung	181
IV.	Die Spielzeit 1934/35	183
1.	Die Lage der Bayerischen Staatstheater	183
2.	Uraufführungen	184
3.	Zeitgenössische Dramen	186
4.	Klassische Dramen	194
5.	Ältere Dramen	196
6.	Ausländische Dramen	197
7.	Zusammenfassung	205
V.	Die Spielzeit 1935/36	207
1.	Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	207
2.	Uraufführungen	208
3.	Zeitgenössische Dramen	210
4.	Klassische Dramen	218
5.	Ältere Dramen	219
6.	Ausländische Dramen	219
7.	Zusammenfassung	219
VI.	Die Spielzeit 1936/37	223
1.	Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	223
2.	Uraufführungen	223
3.	Zeitgenössische Dramen	226
4.	Ältere Dramen	230
5.	Klassische Dramen	234
6.	Ausländische Dramen	234
7.	Zusammenfassung	236

VII.	Die Spielzeit 1937/38	
1.	Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	238
2.	Uraufführungen	
3.	Zeitgenössische Dramen	239
4.	Klassische Dramen	241
5.	Ältere Dramen	244
6.	Ausländische Dramen	244
7.	Zusammenfassung	245
VIII.	Die Spielzeit 1938/39	249
1.	Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	249
2.	Uraufführungen	250
3.	Zeitgenössische Dramen	252
4.	Klassische Dramen	260
5.	Ältere Dramen	266
6.	Ausländische Dramen	266
7.	Zusammenfassung	267
IX.	Die Spielzeit 1939/40	269
1.	Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	269
2.	Uraufführungen	271
3.	Zeitgenössische Dramen	271
4.	Klassische Dramen	274
5.	Ältere Dramen	279
6.	Ausländische Dramen	279
7.	Zusammenfassung	282
X.	Die Spielzeit 1940/41	286
1.	Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	286
2.	Uraufführungen	286
3.	Zeitgenössische Dramen	287

4.	Klassische Dramen	291
5.	Ältere Dramen	293
6.	Ausländische Dramen	293
7.	Zusammenfassung	294
XI.	Die Spielzeit 1941/42	296
1.	Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	296
2.	Uraufführungen	296
3.	Zeitgenössische Dramen	296
4.	Klassische Dramen	298
5.	Ältere Dramen	299
6.	Ausländische Dramen	300
7.	Zusammenfassung	301
XII.	Die Spielzeit 1942/43	302
1.	Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels	302
2.	Uraufführungen	302
3.	Zeitgenössische Dramen	302
4.	Klassische Dramen	304
5.	Ältere Dramen	304
6.	Ausländische Dramen	304
7.	Zusammenfassung	305
XIII.	Die Spielzeit 1943/44	306
1.	Die Lage der Bayerischen Staatstheater	306
2.	Uraufführungen	306
3.	Zeitgenössische Dramen	307
4.	Klassische Dramen	308
5.	Ältere Dramen	308
6.	Ausländische Dramen	309
7.	Zusammenfassung	311

	Seite:
F Abschließender Überblick über die Spielzeiten 1932/33 bis 1943/44 am Bayerischen Staatsschauspiel	313
I. Statistische Erfassung und Trendanalyse der Ur- aufführungen	313
II. Statistische Erfassung und Trendanalyse der Stücke, die von der "NS Kulturgemeinde" den Theatern zur Aufführung empfohlen wurden	315
III. Statistische Erfassung und Trendanalyse ausländischer Dramen	318
IV. Statistische Erfassung und Trendanalyse zeit- genössischer Dramen	325
V. Statistische Erfassung und Trendanalyse klassischer Dramen	326
VI. Statistische Erfassung und Trendanalyse älterer Dramen	327
VII. Verzeichnis nationalsozialistischer Dramen	328
IIIX. Verzeichnis der meist gespielten Autoren	329
Schlußbetrachtung	342
Anhang	347
Bibliographie	362

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Organisationen:

Rkk	= Reichskulturkammer
Rthk	= Reichstheaterkammer
Ns Kulturgemeinde	= Nationalsozialistische Kultur- gemeinde

Reichsminister, bzw. Reichsministerium VuP = Reichs-
minister, bzw. Reichsministerium für Volksaufklärung
und Propaganda

Zeitschriften, Jahrbücher:

DBK	= Deutsche Bühnenkorrespondenz
Bausteine	= Bausteine zum deutschen Na- tionaltheater
DBjb	= Deutsches Bühnenjahrbuch

Münchener Staatsschauspiel:

Ph	= Programmheft
Reth	= Residenztheater
Pth	= Pr inzregententheater
UA	= Uraufführung

Anhang:

N	= Nationaltheater
P	= Prinzregententheater
R	= Residenztheater

Spielzeit 1943/44

G	= Goethesaal
St.	= Studentenhaus in der Luisen- straße
T	= Tonhalle
R.K.	= Theater an der Robert-Koch- Straße

Einleitung

Alexander Golling war von der Spielzeit 1938/39 bis 1945 Intendant des Schauspiels der Bayerischen Staatstheater. Er lebt heute am Tegernsee, und dort besuchte ich ihn im Sommer 1977, um ihn über seine Tätigkeit im Dritten Reich zu befragen. Meinem Thema entsprechend interessierte ich mich primär für seine Spielplangestaltung und legte ihm Fotokopien der Premierendaten, die ich mir vom Archiv der Staatstheater besorgt hatte, vor. Mit Genugtuung schaute er die Blätter an und war schließlich ganz begeistert: "Schauen Sie, was wir damals alles gespielt haben: Shakespeare, Molière, Shaw, Goldoni, Schiller, Goethe, Kleist, Calderon - die ganze Weltliteratur. Das ist doch ein tadelloser Spielplan."

Die amerikanische Militärregierung war da 1945 ganz anderer Meinung. Alexander Golling wurde nach Ende des Krieges verhaftet, kam in ein amerikanisches Lager bei Schongau und erhielt nach seiner Entlassung noch einige Jahre Spielverbot. Dennoch sind die Angaben des ehemaligen Intendanten durchaus korrekt: Shakespeare, Molière, Shaw, Goldoni, Schiller, Goethe, Kleist, Calderon wurden unter seiner Aegide am Bayerischen Staatsschauspiel aufgeführt. Der einzig braune Fleck, der sich beim Überfliegen der Spielpläne in diesen finden läßt, ist "Das Frankenburger Würfelspiel" von E.W. Möller, ein eindeutig nationalsozialistisches Stück.

Die Anekdote mag dazu beitragen, die Problematik von Spielplananalysen darzustellen.

Ein großer Teil der vorliegenden Arbeit befaßt sich mit den Spielplänen des Bayerischen Staatsschauspiels, dabei stellt sich die Frage, mit welcher Methode untersucht man sie, wie bekommt man sie in den Griff.

Die üblichen Analysen stellen fest, welche Stücke überhaupt, welche selten, welche oft, welche nie gespielt wurden. Diese Ergebnisse werden aufgeschlüsselt in Komödien, Tragödien, Stücke zeitgenössischer und klassischer Autoren. Wenn man dann noch gewissenhaft Theaterzettel auszählt, kann man genaue Statistiken und Tabellen aufstellen. Das Endergebnis solcher Fleißarbeit ist meistens die Beantwortung der Frage, welches Stück war der Renner der Saison. Mit dieser Methode erreicht man gewisse quantitative Ergebnisse, die aussagen, welche Stücke wann, wo, wie oft gespielt wurden, aber trotz ihrer Genauigkeit wenig über die Qualität der einzelnen Spielpläne mitteilen. Um aber über diese rein zahlenmäßigen Feststellungen hinauszukommen, mit ihnen weiterarbeiten zu können, muß man auch danach fragen, w i e das Stück gespielt wurde, genauer danach, welche Interpretation des Stückes, der Aktualisierung auf der Bühne zugrunde liegt. Das bedeutet eine Abkehr von den bisher üblichen Spielplananalysen, die bauend auf dem Werkstreuegedanken so tun, als würden Stücke gespielt, und nicht Inszenierungsprodukte, die Interpretationen von Stücken vergegenwärtigen, vorgestellt.

"Der (Spielplan) besteht nicht aus Stücken, sondern aus Inszenierungen."¹ Heißt das also, daß man die jeweiligen In-

1 Günther Erken, Shakespeares Königsdramen auf der deutschen Bühne. Theater heute 18 (1977), H. 8, S. 13

szenierungen der aufgeführten Stücke rekonstruieren muß?²

Ich will in meiner Arbeit von der Prämisse ausgehen, daß das Inszenierungsprodukt Gestalt gewordene Auslegung eines Textes ist, und den Hauptakzent meiner Bemühungen auf die Erforschung der Auslegungen setzen. Erfolgversprechende Methoden, um dieses Problem zu lösen, bieten meiner Meinung nach Strukturalismus und Rezeptionsaesthetik an.

Der Strukturalismus faßt jedes Kunstwerk als aesthetisches Zeichen auf, das auf Grund dieses Zeichencharakters nach Interpretation verlangt.² Er unterscheidet zwischen Artefact, dem Werk in seiner materiellen Existenz, und dem aesthetischen Objekt, das erst durch Rezeption im Bewußtsein des Betrachters, Lesers, Hörers entsteht. Mit der Abwendung von der traditionellen Produktionsaesthetik, der es darum ging, herauszubekommen, was der Künstler mit seinem Werk sagen wollte, es also nur eine richtige Interpretation gab, die es zu finden galt, sind nun viele zulässige Konkretisationen³ möglich. So vieltalig und zahlreich diese auch sein mögen, ist ihre Pluralität doch begrenzt, zu einem durch das Artefact selbst (Frage nach den Grenzen der Interpretierbarkeit) und durch die aesthetischen Normen, die gesellschaftlich bedingt sind und die Rezeption mitbestimmen. Die aesthetischen Normen sind wandelbar, historisch, d.h. sie verändern sich in der Zeit, und gütig nur für ein bestimmtes Kollektiv, z.B. für bestimmte soziale Schichten und Altersgruppen.

1 Anm.: Eine der wichtigsten Erkenntnisse der Theaterwissenschaft seit 1945 besteht darin, daß die Rekonstruktion einer Aufführung, die bis dahin als eine ihrer Hauptaufgaben angesehen wurde, ein undurchführbares Unterfangen ist, da eine Aufführung kein stabiles, faßbares Objekt ist, sondern ein "Akt von vorgangs- und ereignishafter Qualität". Vgl. Klaus Lazarowicz, Theaterwissenschaft heute. Universitas 35, (1980), S. 835

2 Vgl. Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960

3 Vgl. Roman Ingarden, Konkretisation und Rekonstruktion. Rainer Warning (Hrsg.), Rezeptionsästhetik, München 1975, S. 42 ff.

Der Hauptteil unseres Beweises wird die Beziehung zwischen der ästhetischen Norm und der gesellschaftlichen Organisation betreffen, denn die Veränderlichkeit der Norm und ihre Verbindlichkeit können beide weder aus der Sicht des Menschen als Gattung noch aus der des Menschen als eines Individuums gleichermaßen begriffen und gerechtfertigt werden, sondern nur aus der Perspektive des Menschen als eines gesellschaftlichen Wesens.¹

Die ästhetischen Normen dienen dem Rezipienten als Maßstäbe zur Bewertung des Kunstwerkes, die mit der ästhetischen Wahrnehmung eng verbunden ist. Mukarovský definiert die ästhetische Norm als die Regel, die den Wert mißt.²

Aus der Veränderbarkeit der ästhetischen Normen folgt dann zwangsläufig auch die Wandelbarkeit der ästhetischen Werte.

Literarische Normen und Postulate bilden den Ausgangspunkt für die Wertung. Die Literatur einer gegebenen Epoche dürfen wir uns nicht nur als den Komplex vorhandener literarischer Werke denken, sondern müssen sie uns ebenso sehr als Komplex literarischer Werte vorstellen. Der Interessen- und Kenntnishorizont des literarischen Publikums eines bestimmten Volkes oder einer bestimmten Gesellschaftsschicht umfaßt eine gewisse Menge von Werken, die in einer bestimmten Werthierarchie organisiert sind.³

Betrachten wir zunächst die Wandelbarkeit der aktuellen ästhetischen Wertung. /.../ Vor allem ist zu betonen, daß das Kunstwerk keineswegs eine unveränderliche Größe darstellt: durch jede Verschiebung in der Zeit, im Raum und der sozialen Umwelt verändert sich die aktuelle künstlerische Tradition, durch deren Prisma das Werk wahrgenommen wird, und unter dem Eindruck dieser Verschiebungen verändert sich auch das ästhetische Objekt, das im Bewußtsein der Mitglieder des jeweiligen Kollektivs dem materiellen Artefact, der Schöpfung des Künstlers entspricht. Ein bestimmtes Werk, mag es auch in zwei voneinander entfernten Perioden gleichermaßen positiv gewertet worden sein, ist dennoch jedesmal ein anderes ästhetisches Objekt, also in bestimmtem Sinne ein anderes Werk.⁴

Damit spricht Mukarovský das Problem der ewigen Werte an.

1 Vgl. Jan Mukarovský, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1978, S. 36

2 Vgl. *ibid.* S. 73

3 Felix Vodicka, Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke. Rainer Warning (Hrsg.), Rezeptionsästhetik, München 1975, S. 73

4 Jan Mukarovský, a.a.O., S. 74

Sicher wird sich feststellen lassen, daß es Kunstwerke gibt, die seit ihrer Entstehung durch alle Zeiten hindurch bis hin zur Gegenwart großes Interesse und eine hohe Wertschätzung besitzen (z.B. in der bildenden Kunst die Mona Lisa, in der Dramatik die Werke Shakespeares, die sicher seit dem 17. Jahrhundert zu den meist gespielten gehören), aber dieser Wert ist kein Zustand, sondern ein Prozeß.¹ Das bedeutet also, daß es Werke gibt, die, welche aesthetischen Normen man auch immer als Maßstäbe an sie anlegt, auf der höchsten Stufe der Hierarchie der Werte sein werden; das bedeutet aber nicht, daß es sich bei ihnen um unveränderliche Größen handelt, sondern, daß ihnen ihre Potenz der Konkretisationen im Wandel der Normen auf der Wertskala eine hohe Stufe sichert.

"Auch die Qualität von Meisterwerken ist eine historische, und der Zugang zu ihnen ist historisch bestimmt."²

Was haben diese Überlegungen mit meinem Thema Spielplanpolitik im Dritten Reich zu tun?

Spielpläne im Dritten Reich zu untersuchen, heißt Spielpläne in einer bestimmten historischen Situation zu untersuchen. Meine Aufgabe sehe ich nun darin, die Konkretisationen der in dieser Zeit aufgeführten Dramen für diese Zeit, die aesthetischen Normen und Werte der Zeit zu rekonstruieren. Ich bin also der Meinung, um auf meine Eingangsgeschichte zurückzukommen, daß es nicht genügt, sich auf Shakespeare und andere Klassiker als unveränderliche Größen zu berufen, wie es Golling tut, sondern, daß es notwendig ist, die Rezeption Shakespeare's und aller anderen aufgeführten Autoren im Dritten Reich zu studieren, um auf die Absichten zu kommen, die hinter der Spielplangestaltung standen.

Das Dritte Reich will ich vorläufig kurz als totalitären Ein-

1 Vgl. *ibid.* S. 75

2 Günther Erken, a.a.O., S. 9

heitsstaat mit dirigistischer Kulturpolitik charakterisieren. Zu dieser gehörte auch die zielgerichtete Spielplanpolitik, die der Staat mittels Zensur betrieb. Ein eigens dafür eingerichtetes Amt, die Reichsdramaturgie, kontrollierte die Spielplangestaltung der Theater. Jedes Theater mußte seine Spielpläne zur Genehmigung nach Berlin schicken.

Die führenden Männer im Reichspropagandaministerium bestimmten als Treuhänder des Führers die Richtlinien für die Theaterarbeit und sicherten durch strenge Überwachung deren Einhaltung.

Die ästhetischen Normen, die sich in einer freien Gesellschaft im freien Spiel der Kräfte (Künstler, Kritiker, kunstinteressierte Bürger) entfalten, wurden hier von oben, von Institutionen gesetzt. In diesem Zusammenhang soll untersucht werden, inwieweit sie von den Funktionären erfunden, und inwieweit sie aus der Vielfalt der vorhandenen Normen ausgewählt und als die einzig wahren und gültigen sanktioniert wurden.

Die Möglichkeit des Eingreifens der Politik in die Gestaltung der ästhetischen Normen hat auch Vodicka gesehen: " /.../ - aber ähnlich können auch plötzliche Umschwünge im politischen Geschehen oder politischer Druck zur Änderung der Norm beitragen."¹

Ein lebendiger Prozeß wird so unterbrochen, eine Erstarrung, ja eine Regression tritt ein, hier hinter die Möglichkeiten der zwanziger Jahre. Die von oben dirigierte Norm beeinflusst die zeitgenössische Dramenproduktion und bestimmt die Rezeption aller Dramen.

Die Hierarchie der Werte wird ebenfalls nach eben jenen Normen von oben organisiert.

1 Vodicka, a.a.O. S. 79

Die Gesellschaft schafft sich im übrigen Einrichtungen und Organe, durch die sie auf dem Wege über eine Regulierung der Bewertung von Kunstwerken auf den aesthetischen Wert einen Einfluß übt.¹

Das System der aesthetischen Normen und Werte wird vereinheitlicht, was ihm nicht entspricht, darf nicht weiter existieren, weder als Artefact, noch als aesthetisches Objekt, in vielen Fällen wird es vernichtet (Bücherverbrennungen). Das bedeutet für die Spielplangestaltung der Theater eine ungeheure Einengung und Behinderung in der Freiheit der Stückauswahl. Die Quellen für die Rekonstruktion der Normen und Werte sind die Anordnungen der Reichstheaterkammer, des Reichspropagandaministeriums und des Reichsdramaturgen, Artikel und Spielplanschläge in offiziellen Theaterzeitschriften, Reden und Aufsätze von führenden Kulturfunktionären, Literaturgeschichten von dem Nationalsozialismus nahestehenden Historikern (Bartels, Langenbucher, Wanderscheck, Nadler). Mit diesem Material, das sehr reichhaltig ist, kann man sich ein ziemlich vollständiges Bild über die aesthetischen Vorstellungen im Dritten Reich machen. Diese können dann mit den Spielplänen verglichen werden. Einen näheren Aufschluß über die Auslegung der Spielvorlagen können die Programmhefte geben, soweit sie nicht im Kriege zerstört wurden.

So sah also die Situation für die Theater aus: Die Hierarchie der aesthetischen Normen und Werte wurden im Dritten Reich von den staatlichen Kulturorganisationen vorgegeben. Auch die Theaterarbeit, die Spielplangestaltung war an diese Normen und Werte gebunden. Die Stückauswahl war streng begrenzt, nur ein bestimmter Ausschnitt des Angebots der Weltliteratur stand für die Spielplangestaltung zur Verfügung, und auch die Rezeption der erlaubten Stücke war wiederum an die vorgeschriebenen aesthetischen Werte und Normen gebunden.

1 Mukarovský, a.a.O., S. 78

Jetzt ist zu überlegen, wie die Theater auf die massive Einflußnahme des Staates, der sie für außertheatrale Zwecke der Indoktrination und Propaganda mißbrauchen will, reagieren. Ordnen sie sich widerstandslos der Regelementierung unter, nehmen sie die Beschneidung ihrer Spielplanfreiheit klaglos hin, oder gehen sie an die Grenzen des Möglichen, des gerade noch Erlaubten, suchen und finden sie Wege und Tricks, listig und geschickt die Vorschriften des Staates zu unterlaufen, ihre künstlerische Freiheit, die in einem Regime, das sie einengt, notwendigerweise ein beachtliches Potential an politischer Opposition gegen den Unterdrücker enthält, zu bewahren.

Das Aufgeben von Opposition aber wäre gleichbedeutend mit künstlerischer Aufgabe. So verstehe ich Kunst überhaupt: Kunst ist immer Widerstand, Widerspruch, das Gegenhalten, und in dem Moment, in dem das nicht mehr stattfindet, versiegt die Kunst. Insofern hat es auch nie die 'staatserhaltende' Kunst des Faschismus oder der DDR gegeben, das war ja immer ein Irrtum. Nicht Kunst entstand, sondern Propaganda. ¹

An dieser Stelle muß man nach der Einstellung der einzelnen Theatermacher, Intendanten, Dramaturgen, Regisseure zum Nationalsozialismus fragen und feststellen, daß die meisten dem Regime durchaus positiv oder zumindest nicht negativ gegenüberstanden, die anderen waren durch die konsequente Personalpolitik des Nationalsozialismus ausgeschaltet worden und übten ihren Beruf nicht mehr aus, nur einige blieben, die versuchten, Distanz zum Nationalsozialismus zu halten.

Der einzige Weg, eine kritische Haltung mit theatralen Mitteln zum Ausdruck zu bringen, bestand darin, ein Stück, dessen Interpretationsbreite bei den zuständigen Behörden nicht voll erkannt wurde, beim Reichsdramaturgen durchzubringen, es dann

1 Claus Peymann in: Theater muß extrem sein, Widerstand leisten. Gespräch mit Stuttgarter Theatermachern. Theater heute 19 (1978) Sonderheft, S. 160

auf gewisse kritische Aspekte hin zu inszenieren, und zu hoffen, daß sich auch mit den Zuschauern bei den einzelnen Vorstellungen ein Konsensus in diese Richtung ergibt.

Ob das Bayerische Staatsschauspiel seinen Zuschauern eine derartige Offerte der Kollusion, die hier im eigentlichen Sinne des Wortes eine konspirative Tendenz bekommt¹, machte, wird die Bearbeitung seiner Spielpläne zeigen.

Vor allem wird das Spielplanprofil des Theaters auf seine Willfähigkeit, seine Verweigerung, seinen Widerstand gegenüber den Spielplanforderungen und -wünschen der nationalsozialistischen Kulturorganisationen und -institutionen untersucht. Das Moment der Opposition kann in dieser Lage, wie sie oben kurz charakterisiert wurde, zum Maßstab für künstlerische Qualität werden: Ein reichhaltiger Spielplan, der Theatermachern und Publikum ein vielfältiges Angebot bringt, ist eine Voraussetzung für lebendiges Theater. Seine Depravierung dagegen führt zum "deadly theatre"², der Verlust an Innovation, die nicht zuletzt vom Spielplan ausgeht, führt zu Stillstand und schließlich Regression des Theaters.

Letztlich hängt von der Spielplangestaltung die Fortsetzung einer lebendigen Theatertradition und die Bewahrung der Kulturtradition ab.³

Das 'Gesicht' jedes Theaters hängt in hohem Grad von der Art des Spielplans ab, damit aber auch die geistesgeschichtliche, die künstlerische und die soziologische Bedeutung jedes Theaters im kulturellen Kräftespiel der Völker und Epochen. Es gehört also zu den dringenden Notwendigkeiten der Theaterforschung von heute und morgen ... viel intensiver als bisher spezielle Spielplanforschung zu treiben.⁴

1 Vgl. Klaus Lazarowicz, Triadische Kollusion. Das Theater und sein Publikum, Wien 1977, S. 56

2 Vgl. Peter Brook, The empty space, London 1968, S. 9-37

3 Vgl. Heinz Kindermann, Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung. Maske und Kothurn 1, 1955, S. 166

4 Ibid. S. 156

A Die Organisation des Theaterwesens im Dritten Reich

Im nationalsozialistischen Deutschland wurde Kulturpolitik wesentlich von den Institutionen unter der Führung von Joseph Goebbels und den verschiedenen Kulturorganisationen, die Alfred Rosenberg unterstellt waren, betrieben.

I. Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

Sofort nach der Machtübernahme 1933 machten sich die Nationalsozialisten daran, das Kulturleben entsprechend ihren Vorstellungen neu zu organisieren. Sie schufen ein System von Einrichtungen, das dem Staat die absolute Kontrolle über das Kulturleben garantierte.

Der erste Schritt hierzu war die Schaffung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, die vom Hitler-Kabinett am 13. März 1933 beschlossen wurde.

Der kaum 36jährige Joseph Goebbels wurde als Minister in das neugegründete Amt berufen. Er war nach einer Verordnung vom 30. Juni

für alle Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation, der Werbung für Staat, Kultur und Wirtschaft, der Unter-
richtung der in- und ausländischen Öffentlichkeit über sie
und der Verwaltung aller diesem Zweck dienenden Ein-
richtungen¹

zuständig.

1 Zit. nach Francis Courtade, Pierre Cadars, Geschichte des Films im 3. Reich, München 1975, S. 22

Das Theater, das bis 1933 unter der Kompetenz des Reichsministeriums des Innern stand, fiel nun unter die Zuständigkeit des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, dem die gesamte Kulturführung anvertraut worden war.

1. Die Reichskulturkammer

Als zweiter Schritt folgte die Gründung der Reichskulturkammern durch das Reichskulturkammergesetz, das Goebbels dem Reichskabinett vorlegte, und das von diesem am 22.9. 1933 beschlossen wurde. Es handelt sich dabei um ein Rahmengesetz mit sieben richtungsweisenden, kurzgefaßten Paragraphen, das vor allem die Machtstellung Goebbels in der Kulturpolitik festigte.

Das Gesetz enthält naturgemäß nur in großen Zügen die Grundlagen für die Verwirklichung dieser Ideen; es bedeutet eigentlich nichts weiter als eine Ermächtigung für den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda; es ist ein Rahmen, den er nach den erwähnten Grundsätzen erst auszufüllen hat.¹

Das Kulturkammergesetz sieht die Einrichtung einer Kulturkammer, deren Präsident wiederum Goebbels ist, und sieben Einzelkammern vor, deren Präsidenten von Goebbels ernannt werden. Bei den Einzelkammern handelt es sich um die Reichsschrifttums-, die Reichspresse-, die Rundfunks-, die Reichstheater-, die Reichsmusik-, die Reichsfilm- und die Reichskammer für bildende Künste. Somit waren nun alle in Kulturberufen Tätigen der Aufsicht von Goebbels unterstellt. Die Mitgliedschaft in einer der Kammern war Voraussetzung für die Berufsausübung, mißliebige Personen wurden aus der Kammer ausgeschlossen oder erst gar nicht aufgenommen, damit hatte man ein wirkungsvolles Gesetz zur Verhängung von Berufsverboten zur Hand.

1 Hans Hinkel, Handbuch der Reichskulturkammer, Berlin 1937, S. 19

Anm.: Hans Hinkel (1901 - 1960) übte im 3. Reich viele kulturpolitische Funktionen aus. Er war Hauptgeschäftsführer der Reichskulturkammer und Ministerialdirigent im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Vgl. Joseph Wulf, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1964, s. 19 ff.

Die Befugnis der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern, ihre Reihen von unzuverlässigen und ungeeigneten Elementen freizuhalten, bedeutet eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg der neuen Kulturpolitik.¹

Mit dem Erlaß des Reichskulturkammergesetzes wurden zwei Organisationsformen des Dritten Reiches verwirklicht, ständischer Aufbau des Staatswesens und Zentralisierung. Der Paragraph 4 des Reichskulturkammergesetzes lautet:

Die Errichtung der Kammern hat sich innerhalb der Richtlinien zu halten, die für den berufsständischen Aufbau von der Reichsregierung beschlossen wurden.²

1935 lobt Otto Laubinger, 1. Präsident der Reichstheaterkammer:

/.../ und mit dem Reichskulturkammergesetz und seinen Durchführungsbestimmungen wurde der berufsständischen Vertretung der Deutschen Schauspielerschaft die Möglichkeit gegeben, die Neuordnung ihres Standes und des gesamten deutschen Theaterwesens in die Wege zu leiten.³

1936 verkündet Rainer Schlösser, der Reichsdramaturg und zu dieser Zeit auch Präsident der Reichstheaterkammer:

Er (der Nationalsozialismus) hat in erstaunlich kurzer Zeit durch den kulturpolitischen Treuhänder des Führers, Reichsminister Dr. Goebbels, die Kulturkammer und in deren Rahmen die Theaterkammer geschaffen, welche den schöpferischen Menschen des deutschen Bühnenlebens das gab, was ihnen nur zu lange versagt blieb, die ersehnte äußere und noch mehr die innere Heimstatt im Volksganzen, die berufsständische Verankerung in der Nation. Dadurch wurde nicht mehr und nicht weniger als die Vereinigung aller im Theater irgendwie Beteiligten geschaffen. Wo Jahrzehnte über der Interessenkampf tobte, wurde mit einem Schlage die einheitliche Beantwortung, die die Theaterberufe betreffen, ein für allemal gesichert.⁴

Die Kulturpolitik war jetzt nicht mehr Sache der Länder, sondern des Reiches, alle Kulturbehörden hatten ihren Sitz in Berlin.

Die Anordnungen der Kammern haben die Bedeutung unmittelbaren Reichsrechtes. Das bedeutet z.B., daß sie dem Landesrecht vorgehen, das gerade bis 1933 noch in sehr weitem Maße anzutreffen war.⁵

1 Hinkel, a.a.O., S. 21

2 Vgl. ibid., S. 25

3 Otto Laubinger, Ein Jahr Aufbauarbeit. Deutsches Bühnenjahrbuch 46 (1935), S. 1

4 Rainer Schlösser, Die Aufgaben der Fachschaft Bühne. Deutsches Bühnenjahrbuch 47 (1936), S.7

5 Hinkel, a.a.O., S. 21 f.

Diese Konstellation ist der Ausgangspunkt für die Rivalität zwischen Goebbels und Göring. Goebbels stand dank seiner Stellung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und in der Reichskulturkammer die Führung der Kulturpolitik zu. Nach hergebrachtem Recht, Kulturhoheit der Länder, aber hätte Göring als preußischer Ministerpräsident die Oberaufsicht über die preußischen Staatstheater zugestanden, die er auch gegen Goebbels beanspruchte. Ab 1935 wurde ihm dann auch die oberste Leitung der Preußischen Staatstheater Berlin und Wiesbaden zuerkannt. Eine noch ausstehende vergleichende Untersuchung der Spielpläne könnte zeigen, ob und wie sich die unterschiedliche personelle Einflußnahme in der Spielplangestaltung der betreffenden Theater niederschlägt. .

2. Die Reichstheaterkammer

a) Gründung und Organisation

In der Reichstheaterkammer, die als Unterabteilung der Reichskulturkammer geschaffen wurde, sind alle auf dem Gebiet des Theaters, des Variété, der Kleinkunst und des Tanzwesens Tätigen organisiert. Sie wird von einem Präsidenten, dem Vizepräsidenten und dem Präsidialrat, dem um das Theater verdiente Persönlichkeiten und Parteifunktionäre angehören, geleitet. Der Präsidialrat von 1937 setzte sich z.B. folgendermaßen zusammen: Präsident der Reichstheaterkammer, Dr. Rainer Schlösser
Vizepräsident Eugen Klöpfer, Generalintendant der Volksbühne Berlin, Staatsschauspieler
Geschäftsführer Eduard Frauenfeld, Gauleiter, Mitglied des Reichstages
Benno von Arent, Reichsbühnenbildner
Gustaf Gründgens, Intendant Berlin, Staatsrat
Otto Kraus, Professor, Generalintendant Stuttgart
Lothar Müthel, Staatsschauspieler
Bernhard Graf Solms, Intendant

Müller Scheld, Landesstellenleiter

Oskar Walleck, Generalintendant München

Oberbürgermeister Will, Königsberg

Die Reichstheaterkammer gliedert sich in acht Abteilungen, Verwaltung, Rechtsamt, Opernreferat, dem Fachverband der Bühnenverleger und vier Fachschaften, darunter die Fachschaft Bühne.

Aufbau der Reichstheaterkammer¹



Die Reichstheaterkammer war zuständig für die Genehmigung von ständigen und für den allgemeinen Besuch bestimmten Theaterveranstaltungen. Sie hatte ein Mitspracherecht bei der Bestätigung

¹ Vgl. ibid. S. 251

von Bühnenleitern, die dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zustand und bei der Verteilung von Zuschüssen an die Theater. Außerdem unterstand der Reichstheaterkammer die gesamte Stellenverteilung, die soziale Betreuung ihrer Mitglieder (Stipendien, Altersversorgung, Zuwendungen für in Not geratene Künstler) und die Ausbildung des Nachwuchses.

b) Die Präsidenten der Reichstheaterkammer

Die Politik der Reichstheaterkammer wurde, natürlich innerhalb des von Goebbels vorgegebenen Rahmens, von ihren jeweiligen Präsidenten bestimmt. Ihr standen während der zwölf Jahre ihres Bestehens vier Präsidenten vor (in chronologischer Folge): Otto Laubinger, Rainer Schlösser, Ludwig Körner und Paul Hartmann.

Otto Laubinger war der erste Präsident der Reichstheaterkammer.

In seiner kurzen, nur zweijährigen Amtszeit, er starb 1935, verwirklichte er den Aufbau der Reichstheaterkammer. Er gründete die Reichstheaterwochen und die Heidelberger Festspiele und übernahm die Organisation der Freilichttheaterbewegung. Als früher Verfechter für den Nationalsozialismus, als enger Mitarbeiter Goebbels wird er in einem Nachruf im Bühnenjahrbuch pathetisch gefeiert und in die Nähe der Blutzeugen gerückt, die bei dem mißglückten Putschversuchs Hitlers auf dem Marsch zur Feldherrnhalle am 9. November 1923 in München erschossen worden sind. Sein natürlicher Tod, er starb an einer Krankheit, wird so zum Opfertod für den Nationalsozialismus heroisiert, an den jedes Jahr durch Gedenkfeiern erinnert wird.

In den darauffolgenden zwei letzten Jahren seines arbeitsreichen Lebens und Wirkens hat Otto Laubinger, dank seiner künstlerischen Begabung und seiner eminenten organisatorischen Fähigkeiten, die ungeheuerere Verantwortung für den Neuaufbau des deutschen Theaterwesens im Geiste nationalsozialistischer Kulturpolitik als treuer Diener seines über alles geliebten Ministers mit unermüdlicher Arbeitsfreudigkeit, fest und klar in den Grundsätzen, übernommen, und noch vom Krankenbett aus galt all sein Denken und Handeln einzig und allein seiner Aufgabe, seinen Kameraden und Mitarbeitern, die mit ihm demselben hohen Ziel und zugleich der Erfüllung seines Lebenstraumes zustrebten: dem deutschen Nationaltheater!

Was Otto Laubinger als wahrhaft berufener Kämpfer und Idealist auf diesem nicht immer leichtem Wege erreicht hat, wird unvergänglich und unauslöschlich in die Geschichte des deutschen Nationaltheaters eingehen. Als wirklicher Kamerad und Führer hat er die Herzen der deutschen Bühnenkünstler - /.../ - im Sturm für den Nationalsozialismus gewonnen.

Otto Laubinger ist in den Sielen gestorben.
Er fiel als Soldat seines geliebten Führers,
/.../†

Sein Nachfolger wurde Rainer Schlösser, der gleichzeitig Reichsdraturg war, und auf den ich in diesem Zusammenhang noch einmal zurückkommen werde. Er war von 1935 bis 1938 im Amt des Reichstheaterkammerpräsidenten, aus dem er am 5. April 1938 auf Anordnung Goebbels ausschied.

Ludwig Körner, bis dahin stellvertretender Geschäftsführer der Reichstheaterkammer, wurde an seine Stelle berufen. Die personelle Veränderung wurde damit begründet, daß der Aufbau der Reichstheaterkammer abgeschlossen und damit

† Paul Petersz, Otto Laubinger. Deutsches Bühnenjahrbuch 47 (1936), S. 3 f

die Personalunion von Ämtern im Reichspropagandaministerium und in der Reichskulturkammer überflüssig geworden ist. Die Aufgaben wurden zwischen Ministerium und Kammer so verteilt, daß das Ministerium für die politische und kulturpolitische Führung, die Kammer für die berufsständische Betreuung ihrer Mitglieder zuständig war.¹ Schlösser blieb weiterhin Reichsdramaturg und Leiter der Theaterabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, außerdem wurde er durch den Führer zum Ministerialdirigenten ernannt.

Ludwig Körner, geb. 1890 in Düsseldorf, wechselte 1912 von einer kaufmännischen Tätigkeit zum Theater. Er wirkte als Schauspieler am Stadttheater Memel, in Sondershausen, Bamberg, Stralsund, Leipzig, Breslau, ging dann auf fünf Jahre an das Deutsche Theater Wien und übernahm anschließend die Direktion im Theater an der Josefsstadt und später die des Modernen Theaters. 1928 kam er als Direktor des Theaters in der Saarlandstraße nach Berlin, dann an das Komödienhaus und schließlich an das Deutsche Künstlertheater. Im Dezember 1933 berief ihn Otto Laubinger zum geschäftsführenden Präsidenten der Genossenschaft der Deutschen Bühnenangehörigen. Goebbels ernannte ihn zum Sonderbeauftragten für soziale Fragen und die Altersversorgung.

1 Vgl. "Organisatorische und personelle Veränderungen im Geschäftsbereich des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda." Die Bühne, Zeitschrift für die Gestaltung des deutschen Theaters mit den amtlichen Mitteilungen der Reichstheaterkammer. 4 (1938), Heft 5, S. 131

Von nun an hat Körners Tätigkeit nur das einzige Ziel, die berufsständischen Belange seiner Arbeitskameraden restlos zu wahren, ihre Berufs- und Lebensmöglichkeiten zu verbessern. Die Sehnsucht aller deutschen Schauspieler, die Altersversorgung, wird zur Erfüllung gebracht und der Name Ludwig Körner wird immer mit dieser einzigartigen Tat unseres geliebten Führers und seines Treuhänders Dr. Goebbels verbunden bleiben.¹

Außerdem war Körner noch Vorsitzender des Aufsichtsrates der gemeinnützigen Heimstätten GmbH "Künstlerkolonie", ehrenamtlicher Geschäftsführer der "Goebbelsstiftung für Bühnenschaffende" und deutscher Vizepräsident der Société Universelle du Theatre. Diese Ämterhäufung ist typisch für das Dritte Reich. Es gab so viele Posten und Pöstchen, daß für jeden verdienten Funktionär gleich mehrere abfielen. Allerdings war Ämterfülle nicht immer gleich Machtfülle. Die theaterpolitische Wirkung Körners war sicher geringer als die seiner Vorgänger, erstens durch die schon erwähnte Aufgabenteilung in kultur- und standespolitische Belange, zweitens war die Aufbauphase der Reichskulturkammer abgeschlossen und damit der Spielraum für richtungsgebende Einflußnahme begrenzt. 1942 wurde Körner auf eigenen Wunsch wegen Differenzen mit der Reichskulturkammer und dem Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda² aus seinem Amt als Präsident der Reichstheaterkammer entlassen, sein Nachfolger wurde Paul Hartmann.

Paul Hartmann wurde am 8. November 1889 in Fürth bei Nürnberg geboren, arbeitete als Schauspieler in Zwickau, Stettin, Salzburg und Zürich, am Burgtheater in Wien und am Deutschen Theater in Berlin. Über diese Zeit heißt es in einem Artikel der "Bühne" anläßlich seiner Ernennung zum Reichstheaterkammerpräsidenten:

Seine feste junge Persönlichkeit hielt an dieser Stätte (Deutsches Theater Berlin) bis zum Jahr 1926 durch, wuß-

1 "Österreichische Pressestimme", ibid.S. 132

2 Vgl. Joseph Wulf, Theater und Film im 3. Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1964, S. 94 ff.

te also auch gerade in den Jahren des Niedergangs und der Entartung solides deutsches Jungmannentum zu vertreten: etwa als 'Ferdinand' in 'Kabale und Liebe' und als 'Graf Dunois' in der 'Jungfrau von Orleans' stellte er überzeugend mit Schillers markigen Worten deutschen Idealismus dar. Markig und schwungvoll zugleich war seine Kunst, seine Sprechart und Haltung.¹

1934 wurde er zum Staatsschauspieler ernannt und gehörte seitdem zum Ensemble des Berliner Staatlichen Schauspiels. Außerdem war er ein populärer Filmschauspieler, er wirkte in vielen Filmen ("Togger", "Bismarck", "Pour le mérite", "Ich klage an", "Effie Briest" u.v.a.) mit, wobei er meist die Rolle des entschlossenen, energischen, tatkräftigen Mannes verkörperte, so z.B. den Bismarck in dem gleichnamigen Film, einen jungen Offizier in "Pour le mérite" und einen Chefredakteur in Togger. Dies brachte ihm den Ruf ein, "der deutsche Mannesdarsteller schlechthin" zu sein, wie es in dem oben zitierten Artikel heißt.

Auch in der Filmindustrie hatte er eine einflußreiche Position, er saß im Verwaltungsrat der Ufa, der damals größten Filmfirma. Als Präsident der Reichstheaterkammer blieb er bis 1945 im Amt.

3. Das Reichstheatergesetz

Am 15. Mai 1934 erließ die Reichsregierung das Reichstheatergesetz, das Laubinger die "Krönung all dieser Vorarbeiten"² nannte, in dem die Belange des Theaters geregelt wurden.

Der Paragraph 1 des Gesetzes bestätigt noch einmal die Vormachtstellung von Goebbels in Theaterfragen, er stellt fest, daß alle im Reichsgebiet unterhaltenen Theater hinsichtlich der Erfüllung ihrer Kulturaufgabe der Führung des Reichsministeriums für Volks-

1 "Paul Hartmann, Präsident der Reichstheaterkammer", Bühne 8 (1942), H. 8, S. 142

2 Otto Laubinger, Ein Jahr Aufbauarbeit. Deutsches Bühnenjahrbuch 46 (1935), S. 1

aufklärung und Propaganda unterstehen. Außerdem fallen unter den Zuständigkeitsbereich des Ministers für Volksaufklärung und Propaganda die Zulassung der Veranstaltung von Theateraufführungen, die Bestätigung der Anstellung von Bühnenleitern, Intendanten und Theaterdirektoren, ersten Kapellmeistern und Oberspielleitern, die Aufsicht über Bühnenorganisationen, Aufführungsverbot und -gebot von bestimmten Stücken.

Damit haben sich die Nationalsozialisten ein Instrument geschaffen, das ihnen die absolute Kontrolle über das Theaterleben ermöglichte, von der Wahl der Intendanten bis hin zur Vergabe von Eintrittskarten reichte ihre Einflußmöglichkeit. Im Paragraph 2 des Theatergesetzes wurde das Führerprinzip und die dazugehörige Gefolgschaftstreue, das nationalsozialistische Organisationsprinzip, auf das Theater übertragen. Der Veranstalter oder sein gesetzlicher Vertreter führen das Theater im Bewußtsein nationaler Verantwortung, das Personal ist ihm zur treuen Gefolgschaft verpflichtet.

Von gleicher programmatischer Bedeutung war, daß das Theatergesetz das Führerprinzip sanktionierte. Aus dem Bereich des Selbstzwecks wurde die Bühne in die Bezirke einer Pflicht eingerückt, den für unsere Volkheit bezeichnenden Manifestationen unseres Geistes durch Wiedergabe und Hingabe immer vertiefteren Ausdruck zu verleihen. Bei solcher Grundauffassung verstand sich die weitere Forderung von selbst, daß die Veranstalter der einzelnen Theater ihre Bühnen nach bester künstlerischer und sittlicher Überzeugung, im Bewußtsein nationaler Verantwortung zu führen hätten, und daß das künstlerische sonstige Personal den Veranstaltern zu treuer Gefolgschaft verpflichtet sei.¹

4. Die Reichsdramaturgie

a) Das Amt des Reichsdramaturgen

Im Herbst 1933 schufen die Nationalsozialisten ein bis dahin

1 Rainer Schlösser, Die Aufgaben der Fachschaft Bühne .Deutsches Bühnenjahrbuch 47 (1936), S. 7

unbekanntes neues Amt, um die Spielplangestaltung an den Theatern zu überwachen, nämlich das Amt des Reichsdramaturgen, das von seiner Gründung bis 1945 Rainer Schlösser innehatte, der dadurch zu einer zentralen Figur der Spielplanpolitik im Dritten Reich wurde. Die Stelle des Reichsdramaturgen gehörte organisatorisch zur Abteilung VI des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und fiel somit wiederum unter die Kompetenz von Goebbels, der für Schlösser richtungsweisende Befugnis hatte.

Wesen und Aufgabe des Reichsdramaturgen werden im Handbuch der Reichskulturkammer folgendermaßen definiert:

Der Reichsdramaturg ist die Instanz, welche in allen Fragen und Streitfragen der Spielplangestaltung der deutschen Theater je nachdem anregend oder korrigierend eingreift oder auch als oberste Stelle entscheidet.

Der Reichsdramaturg bestimmt mithin das geistige Gesicht des deutschen Theaters. Es unterstehen ihm hinsichtlich der Spielplangestaltung alle Gattungen: die Oper, das ernste und heitere Schauspiel und die Operette.

Der Reichsdramaturg führt seine Spielplanpolitik im Rahmen der vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda jeweils gegebenen Richtlinien. Grundlage seiner Arbeit ist das Reichstheatergesetz, nach welchem der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die Aufführungen bestimmter Werke verbieten oder verlangen kann. Er überwacht hinsichtlich der Zuverlässigkeit und Eignung der Autoren und Komponisten wie hinsichtlich des geistigen Gehalts und Wertes die gesamtdramatische Produktion im Sinne eines der nationalsozialistischen Gesamtidée dienenden lebendigen und volksnahen Theaters.

Der Förderung des Dramatiker-Nachwuchses dient die vom Reichsdramaturgen und seinen Mitarbeitern (Eberhard Wolfgang Möller und Sigmund Graff) in Verbindung mit einem größeren Lektorenstab durchgeführte Begutachtung von Manuskripten noch nicht aufgeführter und oft auch noch von keinem Bühnenvertrieb betreuter Bühnenwerke.

1 Hans Hinkel, Handbuch der Reichskulturkammer, S. 247 f. Anm.: E.W. Möller gehörte zur Spitzengruppe junger nationalsozialistischer Schriftsteller, er schrieb u.a. mehrere Dramen, die nicht unumstritten waren. Schlösser und die Hitlerjugend unterstützten ihn, Rosenberg dagegen kritisierte ihn. Möller war schon 1931 der NSDAP beigetreten, solch frühe Mitgliedschaft wurde im allgemeinen nach 1933 durch entsprechende Positionen belohnt. So arbeitete er dann kurze Zeit als Chefdramaturg in Königsberg, bevor er sein Amt in der Reichsdramaturgie übernahm. 1935 wurde er mit dem Staatspreis für Kunst geehrt.

Die Überwachung der Spielplangestaltung war entsprechend dem bürokratischen Organisationsprinzip im Dritten Reich hierarchisch und autoritär aufgebaut, auf jeder Ebene gab es einen Verantwortlichen, der wieder einen Verantwortlichen auf der nächsten Stufe über sich hatte. Ganz oben stand Goebbels, über ihm nur noch der Führer, der aber nur die großen Linien, die der Interpretation bedurften, für die Kulturpolitik vorgab, z.B. in seinen kulturpolitischen Reden auf den Parteitag in Nürnberg. Dann folgte Schlösser, der in seiner Funktion als Reichsdramaturg konkret und im Detail in die Spielplangestaltung eingriff, und dann kam erst der Theaterleiter, dessen Entscheidungsfreiheit, welche Stücke er zur Aufführung bringen will, eingeschränkt war.

Die wichtigste Aufgabe des Bühnenleiters wird es stets sein, den S p i e l p l a n eines Theaters zu gestalten, wobei ihm als neuerrichtete Instanz der R e i c h s - d r a m a t u r g jederzeit Kamerad und Helfer sein soll. Der Reichsdramaturg ist, im Auftrag des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, allein befugt und berechtigt, in Zweifelsfällen zu erklären, ob die Aufführung eines Werkes bedenklich oder unbedenklich ist, und es ist selbstverständlich, daß jeder Bühnenleiter sich diesen Entscheidungen unterwirft. Darüberhinaus kann der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda bestimmte Stücke an deutschen Bühnen verlangen, wenn er es zur Erfüllung der Kulturaufgaben für notwendig hält. Es ist also möglich, in Zeiten großer politischer Vorgänge, das deutsche Theater von der obersten Führung des Kunstlebens aus unmittelbar in die erlebnismäßige Erfassung des ganzen Volkes einzubeziehen, alle Theater mit einem einheitlichen Willen zu durchdringen und zu einer einheitlichen Idee zusammenzureißen.¹

Forts. v. Fußnote 1 v. S. 21:

Sigmund Graff (7.6.1898 - 17.6.1979) verfaßte 1926 zusammen mit Carl Hintze das Kriegsdrama "Die endlose Straße". Das Stück wurde von den Autoren vielen deutschen Theatern angeboten, von diesen aber abgelehnt. Schließlich wurde es 1929 in England im Londoner Gate-Theatre mit großem Erfolg uraufgeführt. Danach brachten es auch viele deutsche Bühnen heraus. (u.a. am 23.2.1932 das Schiller-Theater Berlin, Regie: Leopold Lindtberg). 1933 wurde Sigmund Graff eine hohe nationalsozialistische Dramatiker-Auszeichnung, der "Dietrich-Eckart-Preis", in Hamburg verliehen. Vgl. Günther Rühle, Zeit und Theater 1925-1933. Bd. IV, "Von der Republik zur Diktatur", Frankfurt 1980, S. 832 ff.

2 Otto Laubinger, Ein Jahr Aufbauarbeit. Deutsches Bühnenjahrbuch 46 (1935), S. 3

b) Der Reichsdramaturg

Rainer Schlösser wurde am 28. Juli 1898 in Jena geboren, besuchte das dortige Gymnasium. Nach Beendigung seiner Schulzeit trat er 1917 in das Heer ein und nahm vom August 1917 bis November 1918 am 1. Weltkrieg teil. Anschließend studierte er Germanistik, wurde Schüler des Literaturkritikers Adolf Bartels, einem frühen Vertreter einer rassistischen Literaturgeschichtsschreibung.

Die kämpferische Haltung Bartels zeigte sich am stärksten in seinen groß angelegten literaturwissenschaftlichen Werken. Vor allem erkennen wir im Gesamtverlauf seines Schaffens /.../ die kämpferische Haltung des auf Reinerhaltung des deutschen Volkstums bedachten Vorkämpfers für rassische und völkische Selbstbesinnung.¹

Schlösser schloß sein Studium mit der Promotion ab. Anschließend arbeitete er als Theaterkritiker, 1931 ging er als kulturpolitischer Schriftleiter zum "Völkischen Beobachter" nach München. Am 1. Oktober 1933 wurde er als Reichsdramaturg ins Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda berufen. Gleichzeitig wurde er zum Oberregierungsrat und stellvertretenden Präsidenten der Reichstheaterkammer unter Laubinger ernannt, dessen Amt er nach Laubingers Tod 1935 übernahm. Er führte die Reichstheaterkammer bis 1938. Am 20. April 1938 wurde Schlösser zum Ministerialdirigenten im Propagandaministerium befördert, das Amt des Reichsdramaturgen behielt er bis 1945.

Zwei Punkte im Lebenslauf von Schlösser sind typisch für die Viten erfolgreicher Männer im nationalsozialistischen Deutschland: erstens die Teilnahme am 1. Weltkrieg und zweitens die frühe, d.h. vor 1933, aktive Mitarbeit bei der NSDAP. Die Teilnahme am 1. Weltkrieg war Garant für das Fronterlebnis, das durch die Erfahrung einer angeblich solidarischen, sich für höhere Werte (Vaterland) bedingungslos einsetzende Gruppe zum Idealbild der nationalsozialistischen Gemeinschaft wurde, das durch

1 "Zum 80. Geburtstag von Adolf Bartels", Die Bühne 8 (1942), H. 22, S. 403

"Bejahung von Opfer und Verzicht, gemeinsame Ausrichtung auf eine Aufgabe, nationale Geschlossenheit, Unterwerfung unter gesicherte Autoritäten"¹ gekennzeichnet ist.

Genau diese Werte sah man auch in den frühen Kämpfern der NSDAP beispielhaft verkörpert. So heißt es anlässlich der Berufung Schlössers zum Chef der Reichsjugendführung im Sommer 1939:

Rainer Schlösser, dessen bisheriger Arbeitsbereich durch die neue Aufgabe erweitert wird, ist durch Herkunft, Charakter, Begabung und Erfahrung den Grunderlebnissen des Nationalsozialismus, d.h. des geistigen Reiches der Deutschen verbunden: der klassischen Überlieferung Weimars, dem Fronterlebnis des Weltkrieges, der schöpferischen Kraft der deutschen Jugend und dem unsterblichen Theater und Drama als den erhabensten, geistigen Repräsentationen deutscher Kulturgesinnung.²

II. Alfred Rosenberg und seine Organisationen

Goebbels war mit seinen Institutionen jedoch nicht ohne Konkurrenz auf dem Gebiet der Kulturpolitik, in Alfred Rosenberg hatte er einen hartnäckigen Rivalen. Während das Gerangel mit Göring lokal begrenzt war, es ging dabei vor allem um die Einflußnahme auf die Berliner Theater, richtete sich der Führungsanspruch Rosenbergs auf den gesamten kulturellen Sektor, außerdem konnte er für sich die älteren Rechte geltend machen.

1 Vgl. Karl Prümm, Das Erbe der Front . Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.), Die Deutsche Literatur im 3. Reich , Stuttgart 1976, S. 143

2 Die Bühne 2 (1936), H. 6, Deckblatt

1. Rosenbergs Aktivitäten vor 1933

Schon 1919 trat Rosenberg als 26jähriger nach Abschluß seines Architekturstudiums an der Universität Riga der NSDAP in München bei, nachdem er durch die Vermittlung Dietrich Eckarts Hitler kennengelernt hatte. Auch an Hitlers Putschversuch im Jahre 1923 war er beteiligt. Am 23. November war er unter den Männern, die den Marsch auf die Feldherrnhalle unternahmen, damit gehörte er auch zu dem exklusiven Kreis der alten Kämpfer. 1930 zog er als einer der ersten Abgeordneten der NSDAP in den Reichstag ein. Er wurde ihr Vertreter für außenpolitische Fragen.

In den ersten Jahren seiner Parteizugehörigkeit war er vor allem auf publizistischem Gebiet aktiv. Er begann als Mitarbeiter an Eckarts nationalistischer und antisemitischer Zeitschrift "Auf gut deutsch". 1921 setzte er seine journalistische Arbeit unter Eckart in der Redaktion der Parteizeitung "Völkischer Beobachter" fort, dessen Leitung er 1923 übernahm. 1924 gründete er die Zeitschrift "Weltkampf". Ab 1930 gab er die "Nationalistischen Monatshefte" heraus, die offizielle Zeitschrift der NSDAP.

Als erster ging er daran, Kulturpolitik vom Standpunkt der NSDAP zu betreiben. Seit 1927 baute er in München die "Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur - nationalsozialistische wissenschaftliche Gesellschaft" auf, deren "Gründungsprotokoll den Beginn nationalsozialistischer 'Kulturarbeit' fest(hält)".¹

1929 gründete er den "Kampfbund für deutsche Kultur", der die Arbeit der früheren Organisation unter anderem Namen und nun auch in der Öffentlichkeit fortsetzte. Nach außen trat der "Kampfbund" zuerst als parteienunabhängige Vereinigung auf, um

1 Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S. 8

so im national und völkisch gesonnen Bürgertum Anhänger werben zu können.

Der antimarxistisch-kommunistische Kurs war zum entscheidenden, nämlich integrierenden Bestandteil des Kampfbundes geworden. /.../ Alfred Rosenberg, der Chefideologe der NSDAP, hatte den Verband in diesem weiter nicht abgegrenzten allgemeinen Widerstandsgeist ('Kulturabwehrgegnung' gehalten, was dem Kampfbund einerseits seinen überaus aggressiven Charakter verlieh, andererseits aber seine Funktion als 'Sammelbecken der geistigen Berufe nationalvölkischer Gesinnung' genau erfüllte.¹

Der Kampfbund war die erste und einzige nationalsozialistische Kulturorganisation vor 1933, in der sogenannten Kampfzeit. Er veranstaltete Vortragsreihen, in denen die Redner den "Kulturverfall" beklagten, gegen die künstlerische Moderne hetzten, gegen Juden und Intellektuelle Front machten, die als Verbündete des Bolschewismus diffamiert wurden. Die Kunst-, Theaterbau-
k r i s e war das Schlüssel- und Reizwort in diesen Ansprachen.

1931, zu einer Massenorganisation angewachsen, wird der Kampfbund in Fachgruppen gegliedert; auf dieses Organisationsschema wird dann Goebbels bei dem Aufbau der Reichskulturkammer zurückgreifen. Die Abteilung Theater im Kampfbund leitete Walter Stang. Er gab auch die "Deutsche Bühnenkorrespondenz" heraus, das Nachrichtenblatt des Dramaturgischen Büros im Kampfbund für deutsche Kultur. Sie erschien von 1932 bis 1935 in München und enthielt drei ständige Rubriken: "Deutscher Spielplan", "Theaterpolitisches Archiv" und "Spielplan der anderen".

Im "Deutschen Spielplan" und im "Spielplan der anderen" wird die dramatische Produktion der Gegenwart in empfehlenswerte und abzulehnende Stücke unterteilt, in das Schema Zerfallskunst und völkisch-nationale Kunst eingeordnet. Im "Theaterpolitischen Archiv" werden "deutsche Künstler" erfaßt, politische oppositio-

1 Ibid, S. 21

nelle und jüdische Theaterleute denunziert. Über Max Reinhardt heißt es z.B.: "Max Reinhardt ist der Zauberer der Unkultur."¹

1930 erschien das Hauptwerk Rosenbergs "Der Mythos des 20. Jahrhunderts", mit dem er seinen Anspruch, der Parteiideologe der NSDAP zu sein, festigen wollte. Doch zu seiner Enttäuschung machte Hitler sein Werk nicht zur nationalsozialistischen Bibel, dennoch erreichte es bis Ende 1944 eine Auflage von mehr als 1,1 Millionen Exemplaren.

2. Rosenbergs Stellung nach 1933

Aufgrund seiner Verdienste um die Partei bis 1933 erhoffte sich Rosenberg nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten die zentrale Stellung in der Kulturpolitik.

Tatsächlich beherrschte Rosenberg und seine lokalen Kampfbundgruppen in der Zeit des Interregnums, wie Hildegard Brenner die Phase von Januar bis Herbst 1933 (Gründung der Reichskulturkammer) nennt², fast konkurrenzlos das Feld der Kulturpolitik.

So hatte Rosenberg, da er sich von Anfang an auf eine Organisation stützen konnte, eine durchaus günstige Startposition im Wettlauf um die kulturpolitische Macht.

1 Vgl. Walter Stang (Hrsg.), Deutsche Bühnenkorrespondenz, 1 (1932), Folge 1/2, S. 4

2 Vgl. Hildegard Brenner, a.a.O., S. 35

Im März 1933 gründete der "Kampfbund für deutsche Kultur" im Rahmen seiner Theaterabteilung den Reichsverband "Deutsche Bühne" mit Sitz in Berlin, dessen Leiter wiederum Walter Stang war.

Das theaterpolitische Archiv und das dramaturgische Büro wurden weitergeführt. Zusätzlich wurde ein eigener Bühnenvertrieb eingerichtet. Die Hauptaktivität der "Deutschen Bühne" lag auf dem Gebiet der Besucherorganisation.

Ab 1933 kamen die "Bausteine zum Deutschen Nationaltheater", als Organ der "Gruppe Theater im Kampfbund für deutsche Kultur" heraus. Sie übernahmen von der "DBK" die Rubrik "Deutscher Spielplan", außerdem führten sie serienmäßig folgende Sparten: "Deutsche Dramatiker der Gegenwart", "UA im Reich", "Theater in Berlin", "Neue Bühnenwerke" und Buchbesprechungen.

Unter "Deutsche Dramatiker der Gegenwart" werden dem Nationalsozialismus nahestehende Autoren vorgestellt. Es wird von Uraufführungen, von den Theaterereignissen in Berlin, die man nicht immer mit Wohlgefallen, sondern oft mit Argwohn verfolgte, berichtet. Bücher, die sich mit kulturellen Themen befassen, werden begutachtet. Doch das Hauptanliegen der Zeitschrift ist "die Entwicklung einer neuen deutschen Dramaturgie /.../"¹. Am 24. Januar 1934 rief Adolf Hitler ein neues Amt ins Leben, das "Amt für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP", mit dessen Führung er Rosenberg betraute, der nun mit seinem Rivalen Goebbels gleichzog.

Am 6. Juni des gleichen Jahres wurden "Deutsche Bühne" und "Kampfbund" durch eine Verfügung Rosenbergs zur "Nationalsozialistischen Kulturgemeinde" unter der Leitung von Walter Stang vereinigt. Diese wurde dann noch im Sommer 1934 dem

1 Walter Stang, Vom Sinn und Wesen des Theaters. Bausteine 1 (1933) H. 1, S. 14
Auf diesen für völkische Theatervorstellungen programmatischen Aufsatz komme ich später noch einmal ausführlich zurück.

"Amt für Kunstpflege" im Amt Rosenberg unterstellt und damit in der Reichsleitung der NSDAP verankert.

Aber auch dieser Schritt Rosenbergs scheint weniger von einem eigenen praktikablen kunstpolitischen Programm denn von der Vorstellung bestimmt gewesen zu sein, in der 'Nationalsozialistischen Kulturgemeinde' eine in ihrer Art ebenso wirksame Gegeninstitution zur Goebbelschen Reichskulturkammer aufzubauen.¹

"Die Pflege des gesamten deutschen Kulturgutes im Sinne der nationalsozialistischen Weltanschauung unter der Führung Alfred Rosenbergs"² wird von der "Nationalsozialistischen Kulturgemeinde" beansprucht.

Die Nationalsozialistische Kulturgemeinde ist der nationalsozialistische Stoßtrupp, auf den der Staat und alle staatliche Organisationen im Kampf um die volle Durchsetzung der Idee des Nationalsozialismus auch auf dem Gebiet des Theaters bauen dürfen und sich verlassen können.³

Noch im gleichen Jahr tritt die "Nationalsozialistische Kulturgemeinde" körperschaftlich in die Organisation "Kraft durch Freude" ein.

In der Zwischenzeit hatte jedoch auch Goebbels seine Position durch Gründung und Aufbau der Reichskulturkammer gestärkt; die Situation verlangte eine Entscheidung. Auf dem Parteitag 1934 in Nürnberg bezog Hitler mit seiner Rede zur Kulturpolitik Stellung. Er wandte sich gegen zwei Seiten, gegen die künstlerische Moderne, die sich Unterstützung von Goebbels erhoffte und gegen die völkischen "Rückwärtse", die sich mit Rosenberg verbunden fühlten.

Hitlers Eingreifen entschärfte einzelne Machtkonflikte, bestätigte daneben aber das Rivalitätsprinzip innerhalb der kultur- und kunstpolitischen Führung.⁴

So löste Hitler den Konflikt nach dem alten und bewährten Rezept: divide et impera!

1 Hildegard Brenner, a.a.O., S. 81

2 Bausteine 3 (1935), H. 7, S. 195

3 Werner Kurz, Theaterpolitik innerhalb der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde, Bausteine 3 (1935), H. 8, S. 228 f.

4 Hildegard Brenner, a.a.O., S. 85

Die "Nationalsozialistische Kulturgemeinde" startete neue Aktivitäten im Winter 1934/35 und wählte für diese bezeichnenderweise u.a. eine traditionsreiche Theaterstätte, das Theater am Nollendorfplatz, die ehemalige Piscator-Bühne. An diesem Ort wurde ein Modellspielplan im nationalsozialistischen Sinne exemplifiziert. 1935 wurden die "Raabe-Stiftung" und die "Kleist-Gesellschaft" der "Nationalsozialistischen Kulturgemeinde" angeschlossen.

Auf die Dauer konnte sich Rosenberg, der krampfhaft an seinen Prinzipien festhielt, gegen den cleveren, taktisch geschickten Goebbels mit seiner Reichskulturkammer, "die alle beruflich mit der Produktion und Reproduktion und Verteilung von Kunst befaßten wirtschaftlich und sozial an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda" band¹, nicht durchsetzen. Infolge von ständigen Kompetenzschwierigkeiten mit Robert Ley, dem Leiter von "Kraft durch Freude", wurde die "Nationalsozialistische Kulturgemeinde" 1937 aufgelöst und somit Rosenberg die Möglichkeit genommen, auf das kulturelle Leben einzuwirken. Schon Ende 1935 hatte die "DBK" ihr Erscheinen eingestellt. 1937 folgten ihr die "Bausteine".

1941 wurde Rosenberg Reichsminister für die besetzten Ostgebiete. Der dort verübte Kunstraub wurde durch seinen "Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg" befehligt und durchgeführt. Im Nürnberger Prozeß wurde er zum Tode verurteilt und am 16.10.1946 hingerichtet.

Alfred Rosenberg hatte seine große Zeit vor 1933 und in den ersten Monaten nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten. Aufgrund seiner starren Haltung überwarf er sich in den folgenden Jahren mit allen Größen der Partei und verlor kontinuierlich an Macht. Zwar noch öffentlich geehrt,

1 Ibid., S. 79

1937 erhielt er den deutschen Nationalpreis¹, aber sein Einfluß auf die Kulturpolitik wurde immer geringer.

1 Anm.: Der "Nationalpreis für Kunst und Wissenschaft" wurde 1937 zum ersten Mal verliehen, sein erster Träger war Alfred Rosenberg. Der deutsche Nationalpreis wurde von den Nationalsozialisten als Gegenstück zum Nobelpreis geschaffen, dessen Annahme den Deutschen verboten war. Vgl. dazu Nolte, Der Faschismus in seiner Epoche, München, Zürich 1975, S. 465

B Die Darstellung der Normen, die die Nationalsozialisten zur Beurteilung von Kunstwerken heranzogen

Eine Kunst- und Kulturpflege der nationalsozialistischen Bewegung kann heute nichts anderes wollen, als die Voraussetzungen für eine gedeihliche Entwicklung aller in nationalsozialistischem Geist wirkenden und strebenden Kräfte zu schaffen. Diese aber sind zunächst die Aufstellung neuer aus nationalsozialistischer Weltanschauung abgeleiteter kunst- und kulturkritischer Normen /.../.¹

I. Der Nationalsozialismus

1. Zur Faschismuskussion

Um aus nationalsozialistischer Weltanschauung kunst- und kulturkritische Normen ableiten zu können, muß zuerst das Wesen nationalsozialistischer Weltanschauung ausgemacht werden, und dabei stellt sich die Frage nach dem Faschismusbegriff. Die Schwierigkeit dabei ist, daß es inzwischen eine beinahe unüberschaubare Menge Literatur zur Faschismuskussion gibt, die vor allem in den sechziger und Anfang der siebziger Jahre intensiv und kontrovers geführt wurde, ohne daß die gegensätzlichen Standpunkte vereinigt werden konnten. Der Faschismusbegriff ist ein politischer Begriff geworden, er ist abhängig von der jeweiligen Überzeugung des Interpreten. So ist das Problem, "daß es bis heute keine allgemein anerkannte Theorie

¹ Walter Stang, Die Nationalsozialistische Kulturgemeinde. Walter Stang (Hrsg.), Deutsche Bühnenkorrespondenz 3 (1934), F. 52, S. 2

des Faschismus im allgemeinen noch des deutschen Faschismus im besonderen gibt."¹

In der Faschismusforschung gibt es verschiedene Ansätze, die hier nur kurz skizziert werden können.

Der marxistische Faschismusbegriff geht von der Definition des 13. Plenums des EKKI, Weltkongreß der Kommunistischen Internationale, aus: "Der Faschismus ist die offene terroristische Diktatur der am meisten reaktionären, chauvinistischen und imperialistischen Elemente des Finanzkapitals."² Diese Theorie wird auch kurz "Agententheorie" genannt. Der Faschismus ist der Agent des Kapitals, den dieses benutzt, um mit dessen Hilfe seine Macht zu behalten. So befaßt sich die Forschung in der DDR hauptsächlich mit der Frage, wer aus der Wirtschaft mit welchen Beträgen die NSDAP finanziell unterstützt hat, um so die Verflechtung von Faschismus und Industrie nachzuweisen. Diese simplifizierende Theorie stößt auch bei Marxisten auf Kritik, die sich nun vorrangig mit dem Problem beschäftigen, das von den orthodoxen Marxisten völlig übergangen wird, warum sich die Kleinbürger nicht entsprechend ihrer Klassenlage verhalten haben.³

Einen anderen, ebenfalls kritischen und an Marx orientierten Weg ging August Thalheimer; er versuchte ausgehend von der Bonapartismusanalyse Karl Marx, Bonapartismus und Faschismus auf theoretischer Ebene zu vergleichen. Die Hauptmaximen dieses Modells sind: die Bourgeoisie verzichtet auf ihre politische Macht, um ihre soziale Vorrangstellung zu behalten. Die Exe-

1 Wolfgang Wippermann, Deutsche Katastrophe oder Diktatur des Finanzkapitals. Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.), Die Deutsche Literatur im Dritten Reich, Stuttgart 1976, S. 9

2 zit. nach Wolfgang Wippermann, Faschismustheorien, Darmstadt 1972, S. 16

3 Vgl. dazu u.a. Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit. Zum Stand der gegenwärtigen Situation, Frankfurt 1977; H.C.F. Mansilla, Faschismus und eindimensionale Gesellschaft, Neuwied und Berlin 1971

theoretischer Ebene zu vergleichen. Die Hauptmaximen dieses Modells sind: die Bourgeoisie verzichtet auf ihre politische Macht, um ihre Vorrangstellung zu behalten. Die Exekutive verselbständigt sich.

Der liberale Ansatz in der Faschismuskussion führte zur Totalitarismustheorie. Ein totalitärer Staat ist demnach die Verfallerscheinung und Perversion der Demokratie bzw. des abendländischen Konstitutionalismus. Der totalitäre Staat ist gekennzeichnet durch Ideologie und Terror, die Freiheit ist abgeschafft.¹

Friedrich und Brzezinski stellten einen Satz von typologischen Merkmalen auf, deren Erfüllung ein totalitäres Regime eindeutig definiert. Totalitär nach diesen Kriterien sind das Dritte Reich, das Italien Mussolinis, aber auch die Sowjetunion und ihre Satellitenstaaten.² Die Technologie der Unterdrückung wird mit Faschismus gleichgesetzt, doch die Gleichung Terror ist gleich Faschismus ist eine zu kurze Argumentation.

Die Schwäche dieser Ansätze, des marxististischen und liberalen, ist, daß sie den Faschismus auf andere nicht identische Erscheinungen zurückführen und durch diese vereinfachenden Gleichsetzungen den Faschismusbegriff nur verwässern.

Faschismustheorien, die Ähnlichkeiten des Faschismus mit einer bereits bekannten Erscheinung (Kapitalismus oder Stalinismus) so sehr betonen, daß zwei an sich verschiedene historisch-gesellschaftliche Erscheinungen identifiziert werden, haben sich als weitgehend unbrauchbar erwiesen. Diese gilt für die kommunistische Agenten- wie für die westliche Totalitarismustheorie.³

Daneben gibt es eine sozialpsychologische Faschismustheorie, die den Faschismus mit Hilfe der Psychologie erklären will. Der Hauptvertreter dieser Richtung ist Wilhelm Reich.⁴

-
- 1 Vgl. Hannah Arendt, Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, Frankfurt 1955
 - 2 Vgl. Carl Joachim Friedrich, Totalitäre Diktatur, Stuttgart 1957
 - 3 Wippermann, Faschismustheorien, S. 149
 - 4 Vgl. Wilhelm Reich, Die Massenpsychologie des Faschismus, Berlin 1971

Grundlegend für die sozialpsychologische Methode ist die These, daß sich soziale Konflikte in psychischen niederschlagen, um dann wieder vom Psychischen ins Politische umgesetzt werden.¹

In sozialpsychologisch orientierten Arbeiten über Faschismus geht es hauptsächlich um die Klärung der Frage, was zeichnet einen autoritären Charakter aus und wie wird er herangebildet.² Die Schwierigkeit bei diesem Ansatz ist, die Ergebnisse empirisch nachzuweisen. Alle genannten Ansätze haben durchaus wertvolle Ergebnisse zu einzelnen Problemen gebracht, aber es ist ihnen nicht gelungen, das Faschismusproblem in seiner Komplexität zu erfassen und zu klären, da sie es auf einen Punkt (Kapitalinteressen, Terror, autoritäre Charaktere) reduzierten, ohne den multifaktoriellen Charakter des Faschismus zu beachten.

2. Die Darstellung der nationalsozialistischen Weltanschauung nach Ernst Nolte

Einen Einschnitt und einen neuen Anstoß in der Faschismusdiskussion bildet das auf historisch-phänomenologischer Methode basierende Werk von Ernst Nolte, das die erste ausführliche Darstellung der faschistischen Bewegungen in Europa enthält.

Ernst Noltens Verdienst ist es, die singularisierenden Theorien über den Faschismus, die seine Ursachen in der jeweiligen (deutschen oder italienischen) Nationalgeschichte suchen, widerlegt, die heteronomistische Totalitarismustheorie überwunden, den Begriff 'Faschismus' als gesamteuropäisches Phänomen zwischen den Kriegen in der wissenschaftlichen Diskussion des Westens durchgesetzt und die 'erste wissenschaftliche Gesamtdeutung des Faschismus in der vollen Breite seiner historischen Erscheinung' geschrieben zu haben.³

1 Wippermann, Faschismustheorien, S. 58

2 Anm.: Ein Beispiel für eine neuere Arbeit, die auf diesem sozialpsychologischen Ansatz basiert, ist die Untersuchung zur Freikorpsliteratur von Klaus Theweleit. Bei ihm stehen "soldatischer Mann" und "weiße Frau" für den autoritären Charakter, der aus frühkindlicher Schädigung resultiert, diese Menschen sind "nicht zu Ende geborene". Vgl. dazu Klaus Theweleit, Männerphantasien, Frankfurt 1977, v.a. Band II.

3 Wippermann, Faschismustheorien, S. 77

Um der Schwierigkeit zu entgehen, eine von außen kommende Kritik dem Faschismus nur überzustülpen, bedient sich Nolte der phänomenologischen Methode. Er geht vom dem Begriff "Phänomenon", das sich Zeigende, das Erscheinende, aus und führt ihn in die Sozialwissenschaften so ein:

Für die Wissenschaften von der Gesellschaft wird der Begriff aber erst brauchbar, wenn er soziale Erscheinungen bezeichnet, die sich durch die eigene Sprache und ein eigenes Selbstverständnis zu erkennen geben, ja vielleicht erst selbst hervorbringen.¹

Zentrale Bedeutung gewinnt damit das Selbstverständnis, hier das Selbstverständnis des Faschismus, das aus den Reden und Schriften seiner Exponenten exemplifiziert werden kann, deren Denken damit in die Mitte wissenschaftlichen Interesses gerückt wird. "Phänomenologie hieße dann: Verständnis dieser Phänomene, wie sie sich von sich aus darstellen."²

Hier setzt auch die Kritik an, die Nolte vorwirft, faschistisches Gedankengut nur zu reproduzieren. Dagegen ist einzuwenden, daß Nolte nicht bei einer Untersuchung der Doktrin stehen bleibt, sondern auch die faschistische Praxis analysiert, wobei er für die Kontroverse, ob die faschistische Weltanschauung nur instrumentellen Charakter, also im Sinne von Marx eine Ideologie ist³, zu folgendem Ergebnis kommt:

Im Faschismus ist die Praxis die Prämisse des Gedankens,

1 Ernst Nolte, Der Faschismus in seiner Epoche, S. 53

2 Ibid.

3 Anm.: Aus der Diskrepanz von fortgeschrittenen Produktivkräften und zurückgebliebenen Produktionsverhältnissen lassen sich nach Marx und Engels Phänomene des Überbaus, speziell der Ideologien, erklären, die dann die Funktion haben, falsches Bewußtsein zu erzeugen.

"Von diesem Augenblick an kann sich das Bewußtsein wirklich einbilden etwas Anderes als das Bewußtsein der bestehenden Praxis zu sein, wirklich etwas vorzustellen, ohne etwas Wirkliches vorzustellen - von diesem Augenblicke an ist das Bewußtsein imstande, sich von der Welt zu emanzipieren und zur Bildung der 'reinen' Theorie, Theologie, Philosophie, Moral etc. überzugehen." Marx/Engels, Die Deutsche Ideologie, MEW Bd. 3, Berlin 1959, S. 20

wenn auch eine ihrerseits schon von Interessen und Vorstellungen bestimmten Praxis. Im Nationalsozialismus ist die Praxis die Vollendung des Gedankens, und ohne sie wäre der Gedanke ohne Gewicht und Glaubwürdigkeit.¹

Damit wird die Frage auch völlig belanglos, ob die nationalsozialistische Weltanschauung eine originäre, systematische Weltanschauung ist oder nur ein Konglomerat heterogener Gedanken, wichtig ist die Konsequenz mit welcher sie trotz ihrer Banalität verwirklicht wurde.

Es ist ebenfalls richtig, daß sich für nahezu jede These Hitlers zahlreiche Parallelen in der deutschen politischen Vulgärliteratur finden lassen. Zur Ganzheit zusammengefaßt, bilden sie gleichwohl ein Ideengebäude, dessen Folgerichtigkeit und Konsistenz den Atem verschlägt.²

Im Zentrum nationalsozialistischer Weltanschauung steht die Rassenlehre, deren radikale Befolgung den Nationalsozialismus von anderen faschistischen Bewegungen unterscheidet. /.../ indem sie (die NSDAP) aber den Nationalsozialismus zur Lehre von der germanischen, bzw. arischen Rasse fortbildete und die beiden Hauptpunkte durch die Lehre verknüpfte, Deutschland werde als rassisch gesunder Führerstaat in der Sowjetunion das Weltzentrum des Kommunismus zerstören und durch den Besitz des russischen Raumes seine nationale autarke Existenz für immer sichern, ging sie über die Denkmöglichkeiten aller bloß faschistischen Bewegungen weit hinaus.³

Schon in "Mein Kampf" legt Hitler seine Gedanken zur Rassentheorie ausführlich dar. Er doziert die Ungleichheit der Rassen, die Überlegenheit der Arier, die allein menschliche Kultur und Zivilisation garantierten, er hetzt gegen die Juden, denen er vorwirft, sich gegen Deutschland verschworen zu haben, und fordert einen Staat, der auf völkischer Grundlage rassenbiologische Ziele verwirklicht.

Forts. v. Fußnote 3 v. S. 36:

Das bedeutet Übertragen auf die nationalsozialistische Weltanschauung, sie war nur ein Instrument in den Händen des Kapitals, um die Arbeiter vom Klassenkampf abzuhalten. Richtig daran ist, daß der Nationalsozialismus sicher arbeiterfeindlich war, es wird aber übersehen, daß sich seine Ziele nicht allein mit Kapitalsinteressen erklären lassen können.

1 Nolte, Der Faschismus in seiner Epoche, S. 56

2 Ibid.

3 Nolte, Die faschistischen Bewegungen. Martin Broszat. Helmut Heiber (Hrsg.), dtv-Weltgeschichte des 20. Jhdt., Band 4, München 1969, S. 264

Es ist im übrigen die Aufgabe eines völkischen Staates, dafür zu sorgen, daß endlich eine Weltgeschichte geschrieben wird, in der die Rassenfrage zur dominierenden Stelle erhoben wird.¹

Das Telos der nationalsozialistischen Weltanschauung war die Verwirklichung des Rassengedankens, die Vorherrschaft der Arier in Europa, Gewinnung von Lebensraum im Osten, Vernichtung und Ausrottung des "Untermenschentums", die "Aufnordung" des deutschen Volkes, den die nationalsozialistische Politik kompromißlos verfolgte.²

Geprägt ist die nationalsozialistische Weltanschauung außerdem vor allem durch Antihaltungen: Antidemokratismus (speziell Anti-Weimar), -sozialismus und -kommunismus, die sich alle wieder auf den Rassengedanken zurückführen lassen, denn Demokratie Sozialismus und Kommunismus gelten als Erfindungen der Juden, mit denen diese vorgeblich die nicht jüdischen Völker zerstören und unter ihre Gewalt bringen wollten.

Die politische Brisanzwirkung dieser Identifizierung von Judentum und Bolschewismus liegt auf der Hand. Daß der Kapitalismus jüdisch sei, war ein alter und bereits abgenutzter Topos; die Erfahrung der bolschewistischen Revolution aber war im Bürgertum so unmittelbar, hautnah und zerstörend, die Statistik schien den überwältigenden Anteil jüdischer Anführer so unwiderleglich darzutun, daß die Identitätsthese bis in liberale Kreise hinein Gläubige fand.³

So kann der Krieg gegen Rußland, der als Kampf gegen den Bolschewismus deklariert wurde, in letzter Konsequenz als Rassenkampf gedeutet werden.

Nach den eigensten Voraussetzungen der nationalsozialistischen Rassenlehre konnte es sich aber um nichts anderes handeln als um die Vernichtung des 'jüdisch bolschewistischen Kopfes' und damit die Zurückführung der slawischen Massen in ihr naturgewolltes Sklaventum, auf daß die höher-

1 Adolf Hitler, Mein Kampf, zit.nach Walter Hofer, Der Nationalsozialismus, Dokumente 1933-1945. Frankfurt 1957, S. 32

2 Vgl. dazu z.B. Andreas Hillgruber, Die "Endlösung" und das Ostimperium als Kernstück des rassenideologischen Programms des Nationalsozialismus. Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 20 (1972), S. 133-153

3 Nolte, Der Faschismus in seiner Epoche, S. 406

wertige Rasse Raum zur Sicherung ihres Daseins und Unter-
worfenen zur Ausübung ihres Herrschaftsanspruches finde.¹

Dieser Kampf der Rassen, d.h. "Krieg um Herrschaft oder Sklaverei zwischen den Rassen als letzten und höchsten Urgegebenheiten"², ist der eigentliche Kern nationalsozialistischer Weltanschauung.

Alle Bestandteile der nationalsozialistischen Weltanschauung lassen sich zuletzt auf den Rassengedanken zurückführen. In ihm finden Antisemitismus, der Nordismus, das Schlagwort vom deutschen Drang nach dem Osten, das Führerprinzip, die Verherrlichung des Krieges ihre gemeinsame Erklärung. Das Führerprinzip hat sein Vorbild in der germanischen Gefolgschaftstreue, die diesen Stämmen arteigen gewesen sein soll. Der "deutsche Drang nach Osten" legitimiert sich vor allem aus der angeblichen rassischen Überlegenheit des deutschen Volkes über die östlichen Völker, deren Gebiete man beanspruchte. Auf die spezielle Bedeutung des Krieges, die dieser für den Nationalsozialismus als Kampf der Rassen hatte, wurde schon oben hingewiesen.

II. Darstellung der rassenideologischen Norm der Beurteilung von Kunstwerken

1. Rosenbergs kunsttheoretischer Ansatz im Mythos des 20. Jahrhunderts"

Es gibt keine systematische und allgemein anerkannte national-

¹ Ibid., S. 436

² Ibid., S. 506

sozialistische Aesthetik. Rosenbergs "Mythus des 20. Jahrhunderts" kann man lediglich als Versuch werten, der nicht einmal bei allen Parteigenossen Anerkennung fand. Ansonsten ist man darauf angewiesen, aus programmatischen Äußerungen führender Kulturfunktionäre Aufschluß über nationalsozialistische Kunstvorstellungen zu bekommen, wobei man die Richtungskämpfe der verschiedenen Parteilinien nicht außer Acht lassen darf.

Analog der Bedeutung die der Rassenlehre in der nationalsozialistischen Weltanschauung zukommt, ist zu vermuten, daß sie auch in der nationalsozialistischen Aesthetik eine zentrale Stellung einnimmt. Sie scheint genau der Punkt zu sein, der bei allen sonstigen Meinungsverschiedenheiten unangetastet blieb. Daher ist es auch legitim, soweit es um die Exemplifikation des Postulats der Verbindung von Rasse und Kunstschaffen geht, die ernsthaft von keinem Nationalsozialisten bestritten wurde, sich auf Rosenbergs Werk als der einzigen ausführlichen Darstellung nationalsozialistischer Aesthetik und Kunststheorie zu beziehen.

Der einzige umfassende Versuch, die nationalsozialistische Aesthetik und Kunsttheorie völkischer Prägung grundsätzlich darzustellen liegt in Rosenbergs 'Mythus des 20. Jahrhunderts' vor, obwohl auch diese Darstellung weit von einer systematischen Darlegung entfernt ist; dennoch gibt sie einen guten Einblick in die Kunstauffassung des Dritten Reichs und soll deswegen hier gleichsam als Leitfaden durch die Wirrnis der nationalsozialistischen Literatur und Kunstauffassung dienen.¹

Alfred Rosenberg, der Chefideologe der NSDAP, postuliert in seinem Hauptwerk "Mythus des 20. Jahrhunderts" eine Verbindung von "Blut" im nationalsozialistischen Sprachgebrauch gleichbedeutend mit Rasse und Kunst.

Das junge Geschlecht aber, /.../, wird nach einem einzigen unbefangenen Hinschauen auf die Mannigfaltigkeit der Welt entdecken, daß es eine 'Kunst an sich' nicht gibt, nie

1 Uwe-Karsten Ketelsen, Heroisches Theater, Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reiches, Bonn 1968, S. 39

gegeben hat und niemals geben wird. Kunst ist immer die Schöpfung eines bestimmten Blutes, und das formgebundene Wesen einer Kunst wird von Geschöpften des gleichen Blutes wirklich verstanden, anderen sagt es wenig oder nichts.¹

Doch wie hat man sich nun diesen Vorgang, Schöpfung eines Kunstwerkes durch die Rasse, vorzustellen? Rosenberg nimmt eine Rassenseele an, eine Art Urgrund, die durch einzelne besondere Menschen wirkt und sich in deren Kunstwerken manifestiert. Der Künstler wird so zum Medium der Rassenseele.

Wir setzen folgende lebensgeschichtliche Gliederung:

1. Rassenseele, 2. Volkstum, 3. Persönlichkeit, 4. Kulturkreis, wobei wir nicht an eine Stufenleiter von oben nach unten denken, sondern an einen durchpulsten Kreislauf. Die Rassenseele ist nicht mit Händen greifbar und doch dargestellt im blutgebundenen Volkstum, gekrönt und gleichnishaft zusammengeballt in den großen Persönlichkeiten, die schöpferisch wirkend einen Kulturkreis erzeugen, der wiederum von Rasse und Rassenseele getragen wird.²

Kunstproduktion ist demnach keine Leistung mehr, in der der Künstler mit Phantasie und Verstand, seinen Stand in der Welt darstellt, sondern ein Vorgang, in dem die Rassenseele den Künstler dazu benützt, um sich in seinen Werken zu objektivieren. Aktivität verkümmert zu Passivität, der Künstler wird zum Werkzeug einer außerhalb von ihm liegenden Macht. Da die Rassenseele ahistorisch gesehen wird, müssen auch ihre Produkte unabhängig vom Zeitwandel sein. Genauso sieht es Rosenberg in seiner Geschichts- und Kunstbetrachtung.

Von diesem Standpunkt (dem Wirken der Rassenseele) aus wird die Behauptung tief gerechtfertigt erscheinen, daß eine nordische Heldensage, ein preußischer Marsch, eine Komposition Bachs, eine Predigt Eckeharts, ein Faustmonolog nur verschiedene Äußerungen ein und derselben Seele, Schöpfungen des gleichen Willens sind, einige Kräfte, die z u e r s t unter dem Namen Odins sich vereinten, in der N e u z e i t in Friedrich und Bismarck Gestalt gewannen.³

1 Rosenberg, Mythos des 20. Jahrhunderts, München 1939, S. 120

2 Rosenberg, a.a.O., S. 697

3 Ibid, S. 680

Um zu klären, worin sich all die aufgezählten Werke gleichen, müssen wir uns eingehender mit der Rassenkunde befassen.

2. Die nationalsozialistische Rassenlehre

Hans F.K. Günther definiert in dem Standardwerk der Rassenlehre "Rassenkunde des deutschen Volkes" Rasse folgendermaßen: "R a s s e (umschließt) Menschen mit den gleichen leiblichen und seelischen Erbanlagen."¹

Die grundlegende Annahme der Rassenlehre ist die Vererbbarkeit von leiblichen Merkmalen und Charaktereigenschaften, die der jeweiligen Rasse zugeschrieben werden. Die Rassenzugehörigkeit eines Menschen bestimmt nicht nur sein äußeres Erscheinungsbild, sondern auch seinen Charakter, der in der einschlägigen Literatur meist mit Seele bezeichnet wird. Es gibt für jede Rasse ein Schema der äußeren und inneren Gestalt, das durch Sozialisation zwar variiert, aber nie durchbrochen werden kann. Jeder Mensch ist determiniert durch seine Rassenzugehörigkeit, ist Gefangener seiner Rasse.

Das deutsche Volk setzt sich nach den Erkenntnissen der Rassenlehre aus sechs Rassen, die integriert werden konnten, zusammen: aus der nordischen, fälischen, dinarischen, westischen, ostischen und ostbaltischen Rasse.

Auf die Darstellung des nordischen Menschen, der das Ideal des Nationalsozialismus war, und auf der anderen Seite der Juden in der nationalsozialistischen Rassenlehre wird ausführlicher eingegangen, weil das Bild, das man sich von diesen Menschen auf rassenkundlicher Grundlage macht, auf die von ihnen geschaffenen Kunstwerke übertragen wird.

1 Hans F.K. Günther, Rassenkunde des deutschen Volkes, München 1939, S. 6

a) Die nordische Rasse in der nationalsozialistischen Rassenlehre

Die Mitglieder der norischen Rasse beschreibt Günther als hoch und schlank gewachsen, mit schmalem Kopf, blond, hellhäutig und blauäugig.¹ Obwohl der Autor zunächst postuliert, daß jede Rasse ihr eigenes Schönheitsideal hat, "jeder Rasse kommt ursprünglich ein arteigenes Schönheitsideal zu"², kommt er dann zu dem Schluß, daß in Europa vorwiegend nur der nordische Mensch als schön gilt.³ . .

Der nordische Mensch galt nicht nur als der schönste, sondern als der edelste. Diese Verbindung von leiblichen mit charakterlichen Merkmalen auf rassischer Grundlage ist besonders abstoßend und folgenreich.

Wären die Menschenrassen ungleich nur in Bezug auf ihre leiblichen Erbanlagen, so käme der Betrachtung rassischer Erscheinungen eine viel geringere Bedeutung zu. Die seelische Erbungsgleichheit der Menschenrassen bedingt erst die augenfälligen Verschiedenheiten in Haltung und Auftreten, in Taten und Werken der einzelnen Menschen und der einzelnen Völker, bedingt auch die Unterschiede im Verhalten verschiedener Menschen oder Menschengruppen gegenüber⁴ den ihnen zustoßenden äußeren Geschehnissen.

Günther nennt als "Kerneigenschaften des nordischen Wesens: Urteilsfähigkeit, Wahrhaftigkeit und Tatkraft."⁵ Dazu kommen dann noch Führerfähigkeit, Schöpferkraft, Gerechtigkeitssinn, Ritterlichkeit, Geschichte schaffende

1 Vgl. Günther, Rassenkunde, S. 38 ff.

2 Ibid., S. 259

3 Vgl. Ibid.

4 Ibid., S. 190

5 Ibid., S. 192

Kühnheit, Wagemut, Ausdauer, Selbstvertrauen, Reinlichkeit und Freude an Leibesübungen.¹ Diese besonderen Fähigkeiten qualifizieren den nordischen Menschen zu hervorragenden Leistungen, und so ist er in allen Eliten zu finden.

Außerdem sind die nordischen Menschen außerordentlich prädestiniert zu Staatsführung und Kunstschaffen.

Untersucht man die Begabungsverhältnisse der einzelnen Rassen nach der Häufigkeit des Auftretens schöpferischer Menschen, so ist die Nordrasse darin besonders reich. Das haben die Untersuchungen der sogenannten anthropologischen Geschichtsschreibung dargetan, und diese rassenkundliche Geschichtsschreibung fördert immer neue Zeugnisse zu tage.²

Aus der der nordischen Rasse zugeschriebenen körperlichen und seelischen Tüchtigkeit läßt sich dann ohne Schwierigkeiten ihr Führungsanspruch ableiten. Die Abwertung anderer Rassen, die Vernichtung und Versklavung sogenannter minderwertiger Rassen, die Rassenhygiene, mit der "die Aufnordung der deutschen Volkes" erreicht werden sollte, sind die schrecklichen, verbrecherischen Konsequenzen aus solchen Vorstellungen.

1 Vgl. *ibid.*, S. 190-214

2 *Ibid.*, S. 197

b) Die jüdische Rasse in der nationalsozialistischen
Rassenlehre

Während die fälische, dinarische, westische und ostische Rasse sich in das deutsche Volk eingliedern lassen, wird diese Möglichkeit für die Juden von der Rassenlehre verneint.

Otto Hauser beschreibt die Juden als "Mischlingsinzuchtgruppe"¹, seiner Meinung nach sind sie eine Mischung aus Weißen, Schwarzen und Gelben und haben sich über 2000 Jahre in Inzucht fortgepflanzt, was zu unstimmigen Mischungen führte, so daß die Juden meist häßlich und krank sind.

Bei weitem überwiegen bei den Juden Menschen mit auffälligen Unstimmigkeiten. Am häufigsten sind das zu krause Haar und die zu dicken Lippen, der zweigeteilte Blick der zu weit auseinanderstehenden Augen, die schlechtgestellten, zumeist zu schütterten Zähne, die abfallenden Schultern, die Flossenhaltung der sehr oft schweißigen Hände, der wiegende, unstete Gang, die auswärts gerichteten, sehr oft flachsohligen Füße. Die Waden sind selten ausgebildet, die Fesseln selten schlank. /.../ Die Mißgebildeten sind bei den Juden überaus häufig. Bucklige, Schiefe, Lahme, ausgesprochene Krüppel, im Geistigen Minderwertige aller Art von den Überspannten bis zu den Blödsinnigen /.../ Sehr stark neigen die Juden, zumal die der Kultur, zu Geisteskrankheiten, die zwar immer im hohen Hundersatz auf Syphilis beruhen.²

1 Otto Hauser, Die Rasse der Juden, Danzig und Leipzig 1933, S. 26
2 Ibid., S. 34 f.

Die größte Gefahr, die von den Juden für die Völker ausgeht, sieht der Autor in der "Geschlechtlichkeit" und in der "Geschäftlichkeit".¹

Sie (die Juden) selbst sind frühzeitig geschlechtsreif, sie sind außerordentlich geschlechtgierig durch ihr ganzes Leben, sie sind erfüllt von Sexualität, daß ihr Mund davon übergehen muß, und wo sie es nicht in Worten tun, wirken schon ihre Blicke, ihre Mienen so, und gewissermaßen eine Aura von Sexualität umgibt sie.²

Durch ihre "Geschäftlichkeit" bringen die Juden nach Ansicht des Schreibers Unglück und Elend über das Volk, das sie in "Zinsknechtschaft" treiben und skrupellos ausbeuten. Er spricht in diesem Zusammenhang sogar von Ritualmord durch die Juden an den Völkern.

Aber es ist nichts anderes als ein Ritualmord an den Völkern, die für die Juden immer und überall auf r e l i g i ö s e r Grundlage nur Gegenstand der Ausbeutung waren.³

Rosenberg verwendet für das Judentum den Begriff der jüdischen "Gegenrasse", da das Judentum keine organische Seelengestalt und deshalb auch keine Rassengestalt besitzt, sondern nur durch die parasitäre Lebensgestaltung geeint werde.⁴

Das heißt, das Judentum kann in vielfältiger äußerer Ge-

1 Ibid., S. 36

2 Ibid., S. 39

3 Ibid., S. 44

4 Vgl. Rosenberg, Mythos, S. 461 f.

stalt auftreten, bleibt sich dabei aber in seinem innersten Wesen immer gleich.

Kann man bei so unterschiedlichem Aussehen noch von einer Rasse oder auch Gegenrasse sprechen? Dieser Schluß von Rosenberg scheint nicht sehr logisch, dafür umso diffamierender.

Was Hauser Geschäftslichkeit nennt, heißt bei dem Autor des "Mythus des 20. Jahrhunderts" noch gemeiner "Schmarotzertum" und "Parasitentum", was er obendrein am widerlichen Beispiel des Sackkrebsses, der sich durch den After des Taschenkrebsses bohrt, illustriert.¹

Kennzeichnend für das Jugentum hält er noch den "Dämon des Verneines"², der auch seine enge Verbindung zum Kommunismus schafft.

Die drei Hauptvorwürfe gegen die Juden waren demnach: ihr destruktives Wesen (Hauser: das jüdische Hassen), ihr "Erotismus", ihr ausgeprägter Geschäftssinn.

Der eigentliche Feind des deutschen Volkes ist der Jude. Es geht um "die große, vielleicht endgültige Auseinandersetzung zwischen zwei weltfernen Seelen" - "des deutschen Genius mit dem jüdischen Dämon"³, wie es Rosenberg formuliert.

1 Ibid.

2 Ibid., S. 462

3 Ibid., S. 460

Exkurs:

Kritik der nationalsozialistischen Rassenkunde

Die Rassenkunde war keine Erfindung des Nationalsozialismus, ihre Hauptwerke (z.B. von H.K.F. Günther, Hauser) erschienen vor 1933. Ihre Anfänge hat sie bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts genommen.¹

Von Anfang unterlag sie der Gefahr, subjektiv zu werten, zu be- und verurteilen, emotional und romantisierend zu argumentieren, und gerade dadurch war sie geeignet, zur Quelle des politischen Rassismus zu werden.

Sie erhob wissenschaftlichen Anspruch, ohne wissenschaftlich, z.B. ohne ausreichende genetische Kenntnisse, zu arbeiten. Noch schlechter muß das Urteil über die Rassenpsychologie und ihre Vertreter (H.K.F. Günther und Ludwig F. Clauß) ausfallen. Ihre Ergebnisse sind wissenschaftlich nicht zu halten, sie sind reine Wunsch- und Phantasieprodukte, da es im Bereich des Psychischen kein einziges Merkmal gibt, das sich normal mendelt und völlig umweltstabil ist.²

Unsinnig sind auch die Untersuchungen, die eine Verbindung von Längenwachstum und Intelligenz zu gunsten der hochgewachsenen nordischen Rasse belegen wollen (z.B. H.K.F. Günther).

-
- 1 Die Schrift von Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, erschien 1853-1855, das Buch von Gustav Fried. Klein, *Die Verbreitung der aktiven Menschenrassen über den Erdball*, erschien 1845.
 - 2 Vgl. Gerhard Heberer, Ilse Schwidetzky, Hubert Walter (Hrsg.), *Fischer Lexikon Anthropologie*, Frankfurt 1977, S. 250

/.../ dagegen gibt es im Bereich der Rassenmerkmale bisher sehr wenige Beobachtungen über psychophysische Korrelationen innerhalb von Bevölkerungen. Die schwachen Korrelationen zwischen Intelligenz und Größen- bzw. Längenfaktor scheinen mit dem Rassentypus nichts zu tun zu haben /.../.¹

Der Dilettantismus und die Unseriösität der Rassenkunde verhinderten ihren Erfolg nicht, sondern waren ihm wahrscheinlich sogar noch förderlich. Im Dritten Reich wurde dann die wissenschaftlich sehr fragwürdige Rassenkunde in vulgarisierter Form zum radikalsten Moment der nationalsozialistischen Ideologie.

Aber der Nationalsozialismus war sich auch der Bedeutung der Rasse voll bewußt. Sowie er gesiegt hatte, zeigte sich das. Der erste Parteitag nach dem Siege, der im September 1933 in Nürnberg gehalten wurde, stand geradezu unter dem Leitwort Rasse. /.../ Es ist das erstemal /.../, daß in einem Volke, einem Großvolke, der Rassengedanke durchgeführt wird, um das Blut vor dem Eindringen fremden Blutes fernerhin zu bewahren und von bisher eingedrungenen Schlacken zu reinigen.²

Da die nationalsozialistische Rassenlehre jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehrt, kann sie im Sinne von "falsches Bewußtsein" als Ideologie bezeichnet werden.

1 Ibid., S. 252

2 Hermann Baltzer, Rasse und Kultur, Weimar 1934, S. 258

3. Formulierung der rassenideologischen Norm zur Beurteilung von Kunstwerken

Für die Nationalsozialisten bestand ein unleugbarer Zusammenhang zwischen Kunst und Rasse, zwischen Kunstproduktion und der Rassenzugehörigkeit des Künstlers. Aus der Rassenlehre, die das Zentrum nationalsozialistischer Weltanschauung bildet, und aus der Vorstellung der schöpferischen Rassenseele nach Rosenberg leitete man im Dritten Reich eine Norm zur Beurteilung von Kunstwerken ab.

Diese Norm kann folgendermaßen formuliert werden:

Die Kunst soll Ausdruck der nordischen Rasse sein.

Daraus folgt entsprechend der nationalsozialistischen Rassenlehre: Keine Kunst darf Ausdruck der jüdischen Rasse sein. Es darf keine Kunst von jüdischen Künstlern mehr geben.

Aus dieser grundlegenden Norm können nach der Einstufung der anderen Rassen in der nationalsozialistischen Rassenlehre weitere Normen zur Beurteilung von Kunstwerken dinarischer, fälischer, westischer, ostischer, ostbaltischer Künstler abgeleitet werden.

4. Die Bewertung der Dramenliteratur nach der rassenideologischen Norm

Dieses Gerüst von Normen auf rassebiologischer Grundlage bildet Übertragen ins Geographische den Maßstab zur Bewertung eines großen Teils der europäischen Literatur (hier speziell Dramenliteratur). "/.../ und jede Nation hat einen von ihrem Rassenkern bedingten, i h r eigenen Kulturwillen."¹

Das bedeutet konkret: Stücke von Autoren aus nordeuropäischen

¹ Alfred Rosenberg, Verteidigung des deutschen Kulturgedankens . Reden auf dem Reichsparteitag 1938, München 1939, S. 6

Ländern werden hoch eingeschätzt. Gering geschätzt werden Stücke von Autoren aus westeuropäischen (z.B. Frankreich) Ländern, abgelehnt werden Stücke von Autoren osteuropäischer Herkunft (z.B. Rußland). Völlig verurteilt werden Stücke jüdischer Autoren.

Wenn man sich eine Bewertungsskala vorstellt, steht an deren Spitze die Dramenliteratur nordischer Autoren, gefolgt von der von fälischen und dinarischen Schreibern, dann kommt in der unteren Hälfte die von ostischen und ostbaltischen Schriftstellern.

Darstellung:

Dramenliteratur

nordischer Autoren (Nordeuropa:
v.a. Skandinavien, Norddeutschland)

fälischer Autoren
dinarischer Autoren

Mitte

westischer Autoren (Westeuropa:
v.a. Frankreich)

ostischer und ostbaltischer Autoren
(Osteuropa: v.a. Rußland)

Die rassische Klassifizierung gilt natürlich auch für deutschsprachige Autoren, die genau nach dem gleichen Schema eingestuft werden, wobei die Charakterisierung fälschlich und dinarisch hauptsächlich für Schriftsteller aus dem deutschsprachigen Raum (etwa Niedersachsen, Bayern) interessant ist, für die Bewertung außerdeutscher Literaten ist sie von untergeordneter Bedeutung.

Nicht ohne weiteres kann mit dieser Einteilung nach rassischen Gesichtspunkten die Dramenproduktion aus südeuropäischen Ländern (v.a. Spanien, Italien) erfaßt werden. Da diese Länder aber als faschistische Staaten in einem besonderen Verhältnis zum nationalsozialistischen Deutschland stehen, ist zu vermuten, daß zur Beurteilung italienischer und spanischer Theaterstücke andere Normen angewendet werden, auf die später noch eingegangen wird.

Versucht man von nationalsozialistischer Seite diese Länder rassisch zu beschreiben, geht man im allgemeinen von einer westischen (oder auch mittelmeerländischen) Grundbevölkerung aus, die aber stark nordisch durchsetzt ist. Und gerade diese nordischen Schichten sollen durch den Faschismus wieder zu neuer Geltung gebracht werden.

Im Großen und Ganzen wird die Literatur dieser Länder dann positiv beurteilt.

In der Geschichte der Vernordung Italiens ragt vornehmlich hervor Theodorich der Große. /.../ die Germanen wurden nicht nur Pächter und Kleinbauern, sondern auch Großgrundbesitzer: ein Drittel jedes Landbesitzes ging über in die Hände des rein germanischen Heeres; über 20 000 Germanenfamilien siedelten sich ... - in Toskana, Ravenna, um Venedig an. So zogen wieder nordische Fäuste den Pflug durch nord- und mittelitalienische Erde /.../.¹

1 Rosenberg, Mythos, S. 80 f.

Auf der Landkarte der für den Spielplan wichtiger Autoren europäischer Provenienz fehlt nun nur noch Griechenland, die Heimat der antiken Tragödie und Komödie.

Rosenberg sieht die Griechen als Abkömmlinge nordischer Einwanderer, da in Anlehnung an H.St. Chamberlain seiner Meinung nach allein die germanischen Völker Staaten bilden und schöpferisch tätig sein können.

Daß alle Staaten des Abendlandes und ihre schöpferischen Werte von den Germanen erzeugt wurden, war zwar schon lange allgemeine Redensart gewesen, ohne daß vor H.St. Chamberlain daraus die notwendigen Folgen gezogen worden wären. Denn diese begreifen in sich die Erkenntnis, daß beim vollständigen Verschwinden dieses germanischen Blutes aus Europa (...) die gesamte Kultur des Abendlandes mit untergehen müßte.¹

So spricht nach Rosenbergs Ansicht aus der altgriechischen Kultur eine der nordischen verwandten Rassenesele, obgleich er z.B. beim Vergleich von Ilias und Nibelungenlied durchaus Unterschiede feststellt und natürlich dem Nibelungenlied als dem "vielleicht mächtigsten Niederschlag des willenhaften abendländischen Kunstschaffens"² den Vorrang gibt.

Die altgriechischen Spötter sind heute alle vergessen, über sie hinaus aber klingt das Lied der Ilias zu uns durch drei Jahrtausende, weil dort ein Menschentum in den Mittelpunkt gestellt worden war, das unserem Wesen entspricht und einig ist in diesem Liede.³

1 Ibid., S. 81

2 Vgl. Ibid., S. 306

3 Rosenberg, Deutsche Wiedergeburt, Rede zur Eröffnung der deutschen Kulturtage in Köln, Anfang Oktober 1933.
Alfred Rosenberg, Blut und Ehre, Berlin 1933, S. 261
Anm.: Es ist nicht klar ersichtlich, wen Rosenberg mit den "griechischen Spöttern" meint. Es könnte sich um Aristophanes handeln, dessen negative Beurteilung wäre demnach nur ein Verweis auf den sinkenden Einfluß der nordischen Kräfte in Griechenland zu dessen Lebenszeit.

Das erste (Freiheit im germanischen Sinn) hatte in Griechenland eine höchste Kulturentwicklung zur Folge, jedoch nach 'Menschwerdung' auch der vorderasiatischen Sklaven die vollkommene Zerstörung dieser Schöpfungen.
Rosenberg, Mythos, S. 111

Es gibt keine spezifische Äußerung Rosenbergs zum griechischen Theater. Wenn man mit Rosenberg von der Annahme einer der nordischen verwandten Rassenseele ausgeht, die die griechische Kunst geschaffen hat, so sind alle ihre Produkte, auch die griechischen Dramen aus dem Zeitraum, für den sie bestimmend waren, positiv zu beurteilen.

Von Interesse für die Spielplangestaltung an außereuropäischer Literatur hätte noch die amerikanische sein können¹, sie wurde jedoch nach rassistischen Gesichtspunkten negativ bewertet. Das amerikanische Volk galt als zumindest bedroht durch den großen Populationsanteil von Schwarzen und Juden oder schon als Beispiel für das "Völkerchaos", das man auch für Deutschland befürchtete. Amerikanische Literatur wird somit abgelehnt (z.B. als "Niggerkunst", "wurzellose Emporkömmlingskunst").

Der weiße Amerikaner wird dem Rasseproblem bald ins Auge schauen müssen, aber er will oder nicht. Wenn er aber erst in den kommenden Jahrzehnten den Kampf aufnehmen sollte, dann wird er sicher feststellen können, daß die zwei Millionen Juden in New York die schwarze Armee gegen ihn finanzieren werden.²

Gäbe es nicht so viele Verfalls- und Kreuzungserscheinungen jenseits des großen Teiches, wo sich alle Rassen der Welt ein Stelldichein geben /.../³

Trotz der Unterschiedlichkeit in der Wertung ist die bis jetzt genannte Dramenliteratur bei Anerkennung des Primats der nordischen Dichtung akzeptabel, weil sie als Kunstprodukt arischer Rassenseelen gilt. Die Dramen dieser Gruppe können auf

-
- 1 In den Dreißiger Jahren wurden z.B. Stücke von Eugene o'Neill, Thornton Wilder und John Steinbeck uraufgeführt.
 - 2 Rosenberg, Um Deutschlands Weltgeltung. Blut und Ehre, S. 378
 - 3 Siegfried Kadner, Rasse und Humor, München, Berlin 1939, S. 97

e i n e r Wertskala miteinander verglichen werden, weil sie eine Gemeinsamkeit aufweisen: sie sind nicht jüdischen Ursprungs.¹

So wie Rosenberg die jüdische Rasse als die "Gegenrasse" zur nordischen bezeichnet, so ist die jüdische Kunst der eigentliche Widerpart der nordischen. Sie gehört nicht auf einen Platz innerhalb des Wertsystems, indem die anderen um den Vorrang streiten, der natürlich ohne Diskussion den Produkten nordischer Künstler zusteht, sondern sie steht außerhalb, sie ist der eigentliche Feind, "/.../ eine ganze Internationale an der Spitze eines Mestizenheeres von 'Künstlern' (steht) dem neuen Wert der erwachenden Rassenseele bis in den Tod hinein feind gegenübersteht"², der rücksichtslos bekämpft und vernichtet werden muß. Das bedeutet für die Spielplangestaltung, daß ein Stück eines jüdischen Autors unter keinen Umständen aufgeführt werden darf.

So wechselte eine Kaschemmenmystik mit Zerebrismus, Aubismus mit linearem Chaos ab /.../. Das Wesen dieser ganzen chaotischen Entwicklung liegt u.a. im Verlust desjenigen Schönheitsideals, welches in noch so vielen Formen und Trachten doch der tragende Untergrund alles europäischen Kunstschaffens war. Die demokratische, rassenverpestende Lehre, die volksvernichtende Weltstadt vereinigten sich mit der planmäßigen jüdischen Zersetzungstätigkeit. Das Ergebnis war, daß nicht nur Weltanschauungen und Staatsgedanken zerbrachen, sondern auch die Kunst des nordischen Abendlandes.³

-
- 1 Anm.: Die Verwendung des Begriffs arisch ist in den nationalsozialistischen Schriften nicht einheitlich. Er kommt in zwei Varianten vor:
1. Arisch wird synonym mit nordisch und germanisch gebraucht.
2. Mit arisch werden alle weißen Rassen bezeichnet, ausgenommen der jüdischen; arisch heißt also soviel wie nicht jüdisch. (vgl. Ariernachweis) Von mir wird arisch in der zweiten ausgrenzenden Bedeutung benutzt.
- 2 Rosenberg, Mythos, S. 445
- 3 Ibid., S. 302

Diese ausnahmslose Verurteilung der jüdischen Kunstproduktion und die gnadenlose Verfolgung jüdischer Künstler ist nur zu verstehen, wenn man Kunst als die Produkte der jeweiligen Rasseseele auffaßt, die sich in diesen immer auf die immer gleiche Weise manifestiert, sonst kann man die durchaus unterschiedlichen Werke einer so heterogenen Gruppe, wie sie die Juden sozial, politisch, in ihren Kunstauffassungen waren, ganz abgesehen von der Verachtung der Geschichte, nicht pauschal verdammen.

Auf Grund dieser Annahme folgt aus der Hetze gegen die Juden als Schmarotzer, Zersetzer, sexuelle Wüstlinge, skrupellose Geschäftemacher konsequent die Diffamierung ihrer Kunst als zersetzend, nur am Profit orientiert, abartig, um nur die Hauptvorwürfe gegen diese zu nennen.

Die Beschimpfungen der jüdischen Kunst durch Nationalsozialisten sind zahllos, ich zitiere hier stellvertretend für viele andere nur eine Äußerung Goebbels, die noch zu den gemäßigten zu rechnen ist.

Wortführer in diesem Zersetzungsprozeß der deutschen Kunst (während der Weimarer Republik) waren, wie auf allen anderen Gebieten, die Juden. Die Juden sind ohne Schönheits-sinn. Ihre ganze innere Veranlagung ist mehr der Skepsis des reinen Intellekts als der Schau natürlicher Schönheit und aesthetischer Harmonie zugewandt.

In dieser negativen Beziehung gibt es auch eine typisch jüdische Kunst. Sie betreibt die Verherrlichung aller Laster und Abnormitäten. Das Unheldische, das Häßliche, Kranke und Verwaste wird von ihr zum künstlerischen Ideal erhoben. Wir kennen diese pathologischen Abarten des Kulturlebens unter dem Begriff der entarteten Kunst. Sie war dem eigentlichen jüdischen Wesen am gemäßesten. Und wir sehen denn auch die Juden auf allen Gebieten unseres Kulturlebens als die energischsten Vertreter dieser Abirrung der deutschen Kultur."¹

1 Goebbels, Nationalsozialistische Kunstpolitik. Rede zur Jahrestagung der Reichskammer der Bildenden Künste in München, 15. Juli 1939. Goebbels, Zeit ohne Beispiel, München 1941, S. 206 f.

Auf die Befolgung der rassenideologischen Norm hin werden die Spielpläne des Bayerischen Staatsschauspiels untersucht werden. Wenn sie strikt eingehalten werden, müssen diese folgendermaßen aussehen:

1. In den Spielplänen dürfen keine Stücke jüdischer Autoren zu finden sein.
2. Die Mehrzahl der in die Spielpläne aufgenommenen Stücke müssen von Autoren stammen, deren angenommene Rassenzugehörigkeit positiv beurteilt wird (also v.a. von nordischen Dramatikern).
3. Stücke von Autoren, die man den weniger positiv beurteilten Rassen zugehörig glaubte, dürfen nur in einer geringen Anzahl vertreten sein.

III. Die Darstellung der politischen Norm zur Beurteilung von Kunstwerken

1. Nationalsozialistische Politik 1933 bis 1945

Der Nationalsozialismus ist nicht nur eine Weltanschauung, sondern ein politisches System mit politischen Aktivitäten, einer geschichtlichen Entwicklung und spezifischen Zielen, das 12 Jahre die Geschichte Deutschlands bestimmt und die der ganzen Welt mehr oder weniger mitgeprägt hat.

a) Nationalsozialistische Innenpolitik

1933 und 1934 kann man als die Jahre der zielbewußten und uneingeschränkten Machtergreifung durch den Nationalsozialismus

bezeichnen. Nachdem Hitler am 30. Januar 1933 von Hindenburg zum Reichskanzler berufen worden war, gingen die Nationalsozialisten konsequent daran, ihre Position zu festigen und auszubauen.

Nach dem Tod Hindenburgs am 2.8.1934 vereinigte Hitler die beiden Ämter des Reichskanzlers und des Reichspräsidenten in seiner Person, außerdem wurde die Wehrmacht auf ihn vereidigt. Damit war die Machtkonsolidierung für die Nationalsozialisten erreicht.

Dieses Ziel war nur durch Ausschaltung der politischen Gegner zu verwirklichen. Demokraten, Sozialisten, Kommunisten und bürgerlich Konservative wurden verfolgt. Mit Terror und Gewalt wurde gegen unzählige Bürger vorgegangen, die es wagten, eine vom Nationalsozialismus abweichende politische Meinung zu vertreten.

Nachdem die Nationalsozialisten Deutschland unter ihre Gewalt gebracht hatten, ließ der öffentliche Terror allmählich nach. Die politischen Gegner waren aus der Öffentlichkeit verschwunden, sie waren in der Emigration, in Konzentrationslagern interniert oder durch Einschüchterung und Entzug aller Mittel ihrer Einflußnahme beraubt. So daß das Leben im Dritten Reich in der Periode von 1935-1939 oberflächlich betrachtet den Eindruck der "Beinahe-Normalität"¹ machen konnte.

Außerdem ist dieser Zeitabschnitt gekennzeichnet, durch einen enormen wirtschaftlichen Aufschwung: 1933 gab es in Deutschland 6 Millionen Arbeitslose, 1936 herrschte Vollbeschäftigung. Zu dem Wirtschaftswunder kamen noch die großen außenpolitische Erfolge Hitlers, die dem nationalsozialistischen Regime sowohl bei einem Großteil der deutschen Bevölkerung als auch von anderen europäischen Ländern Anerkennung einbrachte.

¹ Vgl. Sebastian Haffner, Anmerkungen zu Hitler, München 1978, S. 37

1936 fanden in Berlin die Olympischen Spiele statt. Die Jahre 1935 mit 1937 werden daher in einem Teil der Literatur über das Dritte Reich die "guten Nazijahre" genannt.

Wirtschaftlicher Aufschwung und Anerkennung waren jedoch nur eine Seite der Medaille, die andere war das zielbewußte Ausrichten des deutschen Volkes und seiner Wirtschaft auf den Krieg.

Im Oktober 1936 wurde ein Vierjahresplan eingesetzt, dessen Ziele Hitler in einer geheimen Denkschrift festlegte:

- I. Die deutsche Armee muß in 4 Jahren einsatzfähig sein.
- II. Die deutsche Wirtschaft muß in 4 Jahren kriegsfähig sein.¹

Damit ist Zusammenhang und Ziel aller wirtschaftlichen und politischen Maßnahmen die militärische Aufrüstung Deutschlands und die Vorbereitung auf den Krieg, und nicht etwa das Wohlergehen des Volkes.

b) Nationalsozialistische Außenpolitik

Die Außenpolitik des Dritten Reiches kann man in drei Phasen einteilen. Die erste ist bestimmt vom "Selbstbehauptungskampf des deutschen Staates", die zweite vom "Volkstumskampf der deutschen Nation", die dritte von der Verwirklichung der Lebensraumvorstellungen Hitlers. Die Nationalsozialisten betrieben ihre Expansionspolitik also mit zunehmender Aggressivität. Die erste Periode umfaßt den Zeitraum von 1933 bis 1937, wobei in den Jahren 1933 und 1934 die außenpolitischen Aktivitäten des nationalsozialistischen Regimes gering waren. Hitler beteuerte in seinen Reden gern seine friedlichen Absichten gegenüber den anderen europäischen Mächten. Erste außenpolitische Anerkennung brachten dem Regime das Konkordat mit dem Vatikan im Juli 1933.

Ansonsten setzte es in der Nachfolge der Weimarer Republik

1 Zit. nach Hofer, a.a.O., S. 86

die Bemühungen um die Revision des Versailler Vertrags fort, die einzelnen erfolgreichen Etappen auf diesem Weg waren:

Januar 1935	Saarabstimmung: eine überwältigende Mehrheit stimmt für den Anschluß an das Reich; Rückgliederung des Saargebietes.
März 1935	Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht
März 1936	Remilitarisierung des Rheinlandes

Mit dem Anschluß Österreichs an das deutsche Reich (13.3.1938) ist dann die Stufe des "Volkstumskampfes der deutschen Nation" erreicht, der die Zusammenfassung aller Deutschen zu einer Nation zum Ziel hat. Im Herbst desselben Jahres erfolgte die Annexion des Sudetenlandes, den böhmisch-mährischen Grenzgebieten der Tschechoslowakei mit einer starken deutschen Minderheit. Dieser Schritt war dank des Münchner Abkommens vom 29. September 1938, das zwar nur durch Erpressung Hitlers zustande gekommen ist, noch auf völkerrechtlicher Grundlage, wenn diese auch nicht unumstritten war.

Die dritte Phase begann mit dem Einmarsch deutscher Truppen in Prag (15.3.1939) und der Errichtung des "Protektorats Böhmen und Mähren". Das war der Wendepunkt.

Drei Wochen nach der Münchner Konferenz gab es bereits die geheime Anweisung, die militärische Besetzung der Rumpf Tschechei vorzubereiten, obwohl er (Hitler) noch kurz zuvor versprochen hatte, das Sudetenland sei seine letzte territoriale Forderung gewesen. Nur ein halbes Jahr später, am 15. März 1939, zog Hitler in Prag ein und errichtete das Protektorat "Böhmen und Mähren". Somit hatte er erstmalig einen von ihm selbst geschlossenen Vertrag gebrochen; zugleich aber auch den Münchner Vertrag einseitig aufgehoben und sich der völkerrechtlichen Grundlage für die Annexion des Sudetenlandes beraubt. Außerdem hatte das Dritte Reich der Welt demonstriert, daß es das nationale Selbstbestimmungsrecht nur zynisch manipuliert

hatte. Die Westmächte richteten sich von jetzt an auf Abwehr ein.¹

Am 22. März 1939 erfolgte der Einmarsch deutscher Truppen ins Memelgebiet.

Am 1. September 1939 begann mit dem deutschen Überfall auf Polen der Zweite Weltkrieg.

Kennzeichnend für die Außenpolitik des Dritten Reiches ist noch seine Bündnispolitik. Als Partner wurden andere faschistische oder autoritär regierte Länder bevorzugt. Die wichtigsten Verbündeten des nationalsozialistischen Deutschlands waren Italien und Japan. Im August 1939 schließen Deutschland und die Sowjetunion einen Nichtangriffsvertrag ab. Im spanischen Bürgerkrieg (1936 bis 1939) unterstützte Hitler die spanischen Rebellen unter der Führung Francos in ihrem Kampf gegen die linksliberale Republik.

Italien und Deutschland erhielten mit dem spanischen Bürgerkrieg ein ausgedehntes Manövergelände zur Erprobung neuer Waffen und Verbände, am Ende schließlich einen weiteren ideologischen Verbündeten.²

In den ersten Jahren nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten stand das Dritte Reich vor allem durch seinen Austritt aus dem Völkerbund (19.10.33) ziemlich isoliert in Europa. Erst 1935 näherten sich die beiden faschistischen Staaten, Italien und Deutschland, an. Der Grund für die neue Freundschaft ist im Überfall Italien auf Äthiopien zu sehen.

Am 3. Oktober (1935) begann der italienische Überfall auf Äthiopien, durch den sich das faschistische Italien, das bisher in Europa eine ambivalente Rolle eingenommen hatte, seinerseits isolierte. Seitdem war Mussolonie auf jeden Verbündeten angewiesen, und jetzt verschmähte er auch nicht mehr die moralische Unterstützung eines Hitlers.³

1 Imanuel Geiss, Studien über Geschichte und Geschichtswissenschaften, Frankfurt 1972, S. 40

2 Imanuel Geiss, a.a.O., S. 40

3 Ibid., S. 38

Hier ist die Aufstellung der wichtigsten Daten nationalsozialistischer Bündnispolitik:

25. Oktober 1936	Begründung der 'Achse Rom-Berlin' durch deutsch-italienischen Vertrag
25. November 1936	Antikominternpakt zwischen Deutschland und Japan
6. November 1937	Italien tritt zum Antikominternpakt bei
22. Mai 1939	Abschluß eines deutsch-italienischen Militärbündnisses ('Stahlpakt')
27. September 1940	Abschluß eines Dreimächtepakts zwischen Deutschland, Italien und Japan

1939 wird ein deutsch-spanisches Kulturabkommen geschlossen.

c) Der Zweite Weltkrieg

Der Krieg gegen Polen wurde zum europäischen und schließlich zum Weltkrieg. In den ersten Jahren war die Deutsche Armee militärisch sehr erfolgreich und eroberte fast ganz Europa. Der schnelle Sieg über Frankreich brachte Hitler 1940 den Ruf ein, der größte Feldherr aller Zeiten zu sein.

Der gesamte Kontinent (außer Rußland) vom Nordkap bis zu den Pyrenäen war von deutschen Truppen besetzt worden. Die Wende kam mit der Niederlage bei Stalingrad (31.1.1943), von nun an gingen die besetzten Gebiete Stück für Stück verloren.

An der Wende 42/43 erreichte der Krieg seine Kulmination. Große deutsche Niederlagen zeichnen sich ab und markieren den Wendepunkt: Stalingrad bedeutet den endgültigen Verlust deutscher Initiative im Osten, Tunis bedeutet den Verlust Nordafrikas und den Anfang vom Ende im Mittelmeerraum. Zur selben Zeit geht auch die Schlacht im Atlantik für Deutschland verloren, über Wasser wie unter Wasser.¹

Am 6. Juni 1944 erfolgte die Invasion der Alliierten in Frankreich. Am 9. Mai 1945 war der Zweite Weltkrieg für Europa mit der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands beendet.

2. Die Formulierung der politischen Norm zur Beurteilung von Kunstwerken

/.../ s o h a t ihm (dem Staat) nach unserer Auffassung t a t s ä c h l i c h a l l e s zu dienen; indem das geistige Leben der Führung dient, dient sie nach der dargelegten Auffassung j a s i c h s e l b s t .
'Unfrei' wird das Schaffen dann nur in dem Augenblicke, w o e s g e g e n den Geist der Nation anginge, u n d d a m i t R e c h t !²

Für die Nationalsozialisten stand außer Zweifel, wie das Zitat des Reichsdramaturgen belegt, daß die gesellschaftliche Funktion der Kunst in der gesellschaftlichen Praxis darin besteht, nationalsozialistische Ideologie zu formieren und die Ziele nationalsozialistischer Politik zu unterstützen.

Aus dieser Zweckbestimmung der Kunstwerke läßt sich folgende Norm ableiten:

Die Kunst soll die Bestrebungen des nationalsozialistischen Regimes unterstützen oder diesen nützen.

Dem entspricht:

Die Kunst darf den Bestrebungen des nationalsozialistischen Regimes nicht zuwiderlaufen, nicht schaden oder diese kritisieren.

1 Hofer, a.a.O., S. 216

2 Rainer Schlösser, Politik und Drama, S. 19

3. Die Bewertung der Dramenliteratur nach der politischen Norm

Die vorgenannten Normen bilden die Grundlage zur Beurteilung der Dramenliteratur nach politischen Gesichtspunkten.

Als positive Werte müssen hier an erster Stelle die nationalsozialistischen Werke genannt werden. Als formale Kriterien zur Identifizierung nationalsozialistischer Literatur schlägt Klaus Vondung "das offizielle Selbstverständnis" und "das individuelle Bekenntnis" ¹ vor. Das individuelle Bekenntnis eines Dichters kann sich in dessen Beitritt zur NSDAP oder in positiver öffentlicher Stellungnahme manifestieren. Unter das Kriterium des offiziellen Selbstverständnisses fällt für Klaus Vondung diejenige Dichtung

auf die sich der Nationalsozialismus selbst berief, wobei d e r Nationalsozialismus in diesem Fall bedeutet: Politiker und Propagandisten der Partei, kulturpolitische Lenkungsorgane des Dritten Reichs sowie Literaturwissenschaftler und Kritiker, die ihre Systemkonformität positiv manifestierten.²

Die Kombination dieser beiden Punkte ergeben nach Meinung des Autors

einen wenigstens vorläufig brauchbaren Begriff von 'nationalsozialistischer Dichtung' als der Literatur, die von nationalsozialistischen Institutionen sanktioniert wurde und deren Autoren sich gleichzeitig zum Nationalsozialismus bekannten.³

Verleihung und Annahme von nationalsozialistischen Preisen und Auszeichnungen, Ämter und Funktionen in staatlichen und

1 Vgl. Klaus Vondung, Der literarische Nationalsozialismus. Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.), Die deutsche Literatur im Dritten Reich, S. 45 f.

2 Ibid., S. 45

3 Ibid., S. 45 f..

parteiamtlichen Institutionen können als Indizien gelten, mit deren Hilfe man die nationalsozialistische Gesinnung von Autoren nachweisen kann.

Eng verbunden mit dieser Gruppe sind die Schriftsteller, die als Vorläufer des Nationalsozialismus bezeichnet werden. Sie wurden von den Nationalsozialisten als zu ihnen gehörig betrachtet, vertraten in ihren Arbeiten tatsächlich nationalsozialistisches oder dem Nationalsozialismus verwandtes Gedankengut, jedoch erlebten sie die US-Machtergreifung von 1933 nicht mehr; ihre Hauptwerke entstanden in der Weimarer Republik oder noch früher.

Über die Analyse der Selbstinterpretation nationalsozialistischer Schriftsteller, Literaturwissenschaftler und Politiker kommt Vondung in Anlehnung an diese zur Dreiteilung nationalsozialistischer Literatur in "volkhafte Dichtung", "heldische Dichtung" und "Weihedichtung"¹.

Diese drei Kategorien zeichnen sich aus durch ihre Verwendbarkeit für politische Bestrebungen und Ziele des Dritten Reiches und durch ideologische Korrespondenz zum Nationalsozialismus, da sich in ihnen Gedanken der nationalsozialistischen Weltanschauung finden lassen.

Von den Theaterstücken fallen unter die Bestimmung "heldische Dichtung" alle die Texte, deren Thema das Heldentum ist. Dies sind v.a. Weltkriegs- und historische Dramen. Ihre politische Funktion ist die Förderung des Geistes der Wehrhaftigkeit, die Umwandlung der Volksgemeinschaft in eine Kampfgemeinschaft. Die Verherrlichung großer historischer Gestalten ist verwertbar zur Propagierung der Führerideologie, autoritäre Verhaltensweisen, blinder Gehorsam werden so eingeübt. Die positive Darstellung von Kampf und Krieg soll neue Kriegsbereitschaft wecken

1 Vgl. Klaus Vondung, Der literarische Nationalsozialismus, S. 46

und dient damit den Kriegsvorbereitungen und -zielen des Dritten Reiches. Ein Teil der historischen Dramen liefert Motivationen für die in der 2. Hälfte der Kriegszeit typischen Durchhalteparolen. Die Frontkameradschaft, die in den Weltkriegsdramen gefeiert wird, dient als Vorbild der neuen gesellschaftlichen Ordnung der völkischen Gemeinschaft.

Dem Nationalsozialismus kam es darauf an, den Krieg als Vorbild einer kollektiven Aufbauleistung, eines nationalen Zusammenstehens aufzuweisen, die größeren völkischen Dimensionen mußten spannungslos in Erscheinung treten.¹

Hier besteht eine enge Verbindung zur "volkhaften Dichtung", aus deren Bestand für das Theater vornehmlich die Heimat- und Bauernstücke von Interesse sind. Auch die bauerliche Gemeinschaft wird gern als Ideal der Volksgemeinschaft gezeichnet, in der es angeblich keine sozialen Konflikte gibt.

Hieraus erklärt sich auch der Wert der Bauernliteratur für die nationalsozialistische Propaganda: Am Beispiel des Bauerntums ließ sich die Vorstellung von der konfliktfreien deutschen Volksgemeinschaft glaubhafter veranschaulichen als an den Themen aus dem Bereich der industriellen Arbeitswelt.²

Die Bauernstücke unterstützten damit die nationalsozialistische Politik der Verschleierung sozialer Konflikte und der Arbeiterfeindlichkeit.

Schon jeder Begriff von Gesellschaft war ihnen verpönt: die Volksgemeinschaft mußte als Ersatz dafür herhalten! Die Struktur der Gesellschaft, ihr Wesen, ihre Spannungen und Widersprüche zu verdecken, jede soziale und politische Opposition, die auf die Einsicht in diese Widersprüche basiert, zu bremsen, war die Aufgabe, die sich mit der Propagierung dieses Ersatzbegriffes verband. Er hatte seinen Zweck darin, die Massen für ein Ideal zu begeistern, das etwas wie Gemeinschaft vortäuschte, hinter dem sich aber

1 Karl Prümm, Das Erbe der Front. Literatur im Dritten Reich, S. 157

2 Peter Zimmermann, Der Kampf um den Lebensraum. Literatur im Dritten Reich, S. 173

gerade das Gegenteil davon verbarg, nämlich die Aufrechterhaltung des Herrschaftsanspruches der Privilegierten über das Volk.¹

Außerdem eignet sich das Bild des erdverbundenen Bauern gut zum Kampf gegen den "wurzellosten" Großstädter, wobei es letztlich wieder um die Reinerhaltung der Rassen geht. In der Großstadt droht das "Völkerchaos" und herrscht das "Untermenschentum", am Land dagegen sorgen nordischer Bauer und nordische Bäuerin für erbgesunden Nachwuchs in großer Zahl. So läßt sich das Bauernstück auch für die nationalsozialistische Bevölkerungs- und Rassenpolitik einspannen. Die dramatische Heimatdichtung, speziell die der Grenzlanddeutschen, fördert den deutschen Volkstumskampf und so letztlich Hitlers Annexions- und Lebensraumpolitik in Osteuropa, für die auch die übrige Bauernliteratur agrarische Argumente lieferte. Das beweist ein Zitat des Literaturwissenschaftlers Hellmuth Langenbucher aus dem Jahre 1944.

Was der Boden für uns bedeutet, das erleben wir heute im Kriege wieder eindringlich./.../ Der Richtung vom Bauerntum erwachsen hier große und schöne Aufgaben.²

Die "Weihedichtung" dürfte vor allem für das Thingspiel von großer Bedeutung gewesen sein, das in dieser Arbeit nicht behandelt wird. Da aber auch Stücke, die für das Thingtheater verfaßt wurden, im Spielplan der stehenden Theater auftauchen, soll hier kurz auf deren politische Funktion eingegangen werden. Mit Hilfe der "Weihedichtung" soll das Publikum zur Glaubensgemeinschaft formiert werden, d.h. aus mündigen, kritischen Bürgern sollen gläubige Anhänger des Nationalsozialismus werden, die kritiklos alle seine Bestrebungen unterstützen.

-
- 1 Ernst Loewy, Literatur unterm Hakenkreuz, Frankfurt 1977, S. 130
 - 2 Hellmuth Langenbucher, Verpflichtung der bäuerlichen Dichtung. Zucht und Sitte. Schriften für die Neuordnung unserer Lebensgesetze, 4 (1944) S. 84

Die politischen Normen gelten natürlich nicht nur für die Beurteilung zeitgenössischer deutscher Literatur als Maßstab, sondern auch zur Bewertung der übrigen, älteren deutschen und gesamten Weltliteratur. Positiv eingeschätzt werden demnach alle Theaterstücke, die sich für politische Zwecke des Nationalsozialismus verwenden lassen. Da nun einmal ein Theaterstück eine gewisse Interpretationsbreite besitzt, ist es möglich, es für Zwecke, die der Verfasser so nie und nimmer gut geheißt hätte, zu benützen. Unter diesem Aspekt muß man die Klassikerpflege während des Dritten Reichs betrachten. Auch für die Analyse der Gründe, die für den Aufführungsboom von Volksstücken in den Spielplänen von 1933 bis 1944 verantwortlich sind, dürfte der politische Gesichtspunkt aufschlußreich sein. Es geht dabei um die Usurpierung von Autoren, die sich nicht mehr dagegen wehren konnten, für das nationalsozialistische Regime und dessen Ziele.¹

Natürlich wurde auch die dramatische Weltliteratur auf ihre Verwertbarkeit für den Nationalsozialismus gesichtet. Günstig fiel dabei das Urteil für die Dramenproduktion der befreundeten und verbündeten faschistischen und antidemokratischen Länder aus (vgl. dazu III. b), wobei diese wiederum nach rassenideologischen und politischen Gesichtspunkten gereinigt wurde.²

Resonanz fanden demnach Stücke italienischer und spanischer

-
- 1 Anm.: Das beste Beispiel eines Dichters, der sich gegen die Vereinnahmung seines Werkes durch die Nationalsozialisten erfolgreich zur Wehr setzte, ist Oskar Maria Graf. Provokativ forderte er in einem Aufsatz: "Verbrennt mich!" und fährt fort: "Ich bin also dazu berufen, einer der Exponenten des 'neuen' deutschen Geistes zu sein! /Vergebens frage ich mich, womit ich diese Schande verdient habe." Zit. nach Brenner, Dtsch. Lit. im Exil, Heinz Arnold, Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden, Bd. 7, Frankfurt 1974, S. 88. Aber viele Autoren konnten den Mißbrauch ihrer Werke nicht verhindern, da sie nicht mehr lebten, obwohl sie diese Unehre genauso wenig verdienten wie O.M. Graf.
- 2 So ist zu vermuten, daß z.B. Stücke von Federico Garcia Lorca, der von Falangisten ermordet wurde, nicht in die deutschen Spielpläne aufgenommen wurden.

Provenienz, während die Adaption japanischer Spielvorlagen auf Grund der Verschiedenartigkeit von europäischer und ostasiatischer Theaterkultur schwierig gewesen sein dürfte.

Negativ wurden auf Grund der politisch motivierten Norm alle Werke von Schriftstellern beurteilt, die in Opposition zum Dritten Reich standen. Ihre politischen Überzeugungen waren durchaus unterschiedlich, einig waren sie sich aber in ihrem Engagement gegen den Nationalsozialismus. Diese Gruppe von oppositionellen Künstlern ist leicht auszumachen, ihre Bücher standen auf den Schwarzen Listen¹, und wurden bei den berühmtesten Bücherverbrennungen am 10. Mai 1933 auf die Scheiterhaufen geworfen. Sie wurden verfolgt, verloren Ämter und Würden, die sie in der Weimarer Republik erworben hatten, wurden in Konzentrationslagern interniert oder gingen ins Exil. Alle Arbeiten dieser Männer und Frauen, auch wenn sie schon vor 1933 und ohne politische Parteinahme geschrieben worden waren, wurden abgelehnt. Bei einigen Autoren kam es so zu einer zweifachen Verdammung aus politischen und rassenideologischen Gründen, wenn sie z.B. Juden und Marxisten waren.

Schlecht eingestuft wurde im allgemeinen auch die Literatur, vor allem die zeitgenössische, aus den Ländern, gegen die man Krieg führte. Diese Einschätzung deckt sich aber zum großen Teil mit der nach rassenideologischen Gesichtspunkten (vgl. ostisch.- Rußland), aber nach eben jenen Kriterien machte man auch Ausnahmen. So wurden zum Beispiel die Stücke Shakespeares,

1 Anm.: Von den Schwarzen Listen, die zu den wichtigsten Instrumenten nationalsozialistischer Kulturpolitik zählten, existierten verschiedene Ausgaben. Hildegard Brenner schildert die Entstehung der Schwarzen Listen, die auch im kulturpolitischen Machtkampf eine große Bedeutung hatten, ausführlich. Sie datiert die erste auf den 5.5.1933, die dann den Studenten als Richtlinie für das nächtliche Autodafé diente. Dieser folgten unzählige, erweiterte Exemplare, die von verschiedenen Instanzen aufgestellt wurden. "Die Verbostbilanz allein für das Jahr 1934 nennt 4100 Druckschriften, die von rund 40 Stellen verboten wurden." Schließlich konnte Goebbels 1935 seine allein verbindliche Reichsliste verbotener Bücher durchsetzen. Vgl. Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, S. 43 ff.

des nordischen Dichters, auch während der Kriegszeit, als man gegen England kämpfte, in großer Zahl aufgeführt. Mit Hilfe dieser ästhetischen Normen auf politischer Grundlage werden die Spielpläne des Bayerischen Staatsschauspiels untersucht, wenn sie zutreffen, werden die Spielpläne folgendermaßen aussehen:

1. In den Spielplänen müssen Stücke nationalsozialistischer Autoren und ihrer Vorläufer zu finden sein.
2. In den Spielplänen müssen Stücke von italienischen und spanischen, eventuell auch von japanischen Autoren zu finden sein.
3. Ein Teilder in den Spielplänen vorkommenden Stücke muß einen Bezug zu aktuellen politischen Ereignissen oder nationalsozialistischen Zielsetzungen haben.
4. In den Spielplänen dürfen keine Stücke von Autoren zu finden sein, die in Opposition zum nationalsozialistischen Regime standen.

IV. Die Darstellung der nationalistischen Norm zur Bewertung von Kunstwerken

1. Nationalismus in Deutschland

Das Nationalbewußtsein der Deutschen erwachte erst im 19. Jahrhundert. Das Streben nach einem einigen und starken Deutschland bestimmte das geistige und politische Leben in dieser Zeit. Im Gegensatz zu den westlichen Ländern England und Frankreich, die ihre nationalstaatliche Entwicklung schon früher und in enger Verbindung mit den Gedanken der Aufklärung voll-

zogen hatten, wurde in Deutschland von Anfang an die nationale Forderung mit dem Volksgedanken und den Mythen der Vergangenheit begründet.

Zur vollen Entfaltung kommt der deutsche Patriotismus, der letztlich im 18. Jahrhundert wurzelt (vgl. Herder), in den Freiheitskriegen (1813-1815) gegen Napoleon.

In seinen Vorlesungen im Winter 1807/1808 im von Franzosen besetzten Berlin "Reden an die deutsche Nation" rief Johann G. Fichte seine Zuhörer zu nationaler Regeneration auf.

Aus dem Geiste der Niederlage war hier ein strahlend überhöhtes, ein begeistertes und begeisterndes Idealbild seines (Fichtes) Volkes geboren worden.¹

Nach der Meinung des vor seinen Studenten lesenden Professors sind die Deutschen durch Sprache, Geist und Geschichte zur kulturellen Weltführung bestimmt, denn unter allen zivilisierten Völkern Europas sprächen allein sie eine lebendige Sprache. Neben den Beschwörungen deutscher kultureller Überlegenheit, vaterländischen Appellen steht aber auch Kritik an der Obrigkeit, an den Fürsten, die im Kampf gegen die Franzosen versagt hatten. Er entwirft das Bild einer Staatsbürgerschaft, die Fürsten und Untertanen umschließt.

So gehörte zu dem frühen deutschen Nationalismus durchaus ein freiheitlicher, fortschrittlicher Impetus, der aber immer mehr an Bedeutung verlor. Der Wunsch nach nationaler Einheit und Unabhängigkeit verdrängte das Interesse an Freiheit. Unter der Regierung von Bismarck siegte endgültig der Nationalismus über den Liberalismus.

Viele Bürger waren mit der Bismarckschen Reichsgründung von 1871, die auf der kleindeutschen Lösung basierte, unzufrieden

1 Ernst Keller, Nationalismus und Literatur. Langemarck-Weimar-Stalingrad, Bern, München, 1970, S. 9

und hielten am Gedanken einer Nation , die alle Deutschen umfassen sollte, fest. Ihre Forderungen vertrat der Alldeutsche Verband, der 1891 gegründet wurde.

Der Pangermanismus war in erster Linie eine Bewegung, die Preußen-Deutschland Macht durch die Inkorporierung anderer deutschsprechender Völker, selbst gegen ihren Willen, in ein größeres Deutschland ausdehnen wollte, daß in Bevölkerung, wirtschaftlichen Ressourcen, territorialer Ausdehnung die notwendige Basis für Deutschlands Führerrolle in der Welt abgeben sollte.¹

Die Nationalidee wurde in immer engere Verbindung mit völkischem und reaktionärem Gedankengut gebracht, bis sie schließlich in der Weimarer Republik von den antidemokratischen Kräften der Rechten usurpiert wurde. "Die Bezeichnung national war zuletzt ein Ausweis für antidemokratische Gesinnung geworden."² Keller deutet an den Beispielen von Fichtes Vorlesungen und Julius Langbehns "Rembrandt als Erzieher" den Umschwung des deutschen Nationalismus im 19. Jahrhundert. Bei der Gegenüberstellung der beiden Schriften kommt er zu folgendem Ergebnis:

Dennoch bleibt ein Unterschied - der Unterschied, der darin besteht, daß Fichtes Ideal dazu bestimmt war, die Schranken niederzureißen, die Sitte, Herkommen und Geschichte in einem Volk errichtet hatten, das sich bis dahin noch gar nicht als Nation zu empfinden gelernt hatte; während Langbehns Lehre darauf zielte, in einem Volk, das sich eben gerade zu nationaler Einheit zusammengeschlossen hatte, solche Schranken zu zementieren. Jeder, der guten Willens war und lebendigen Geist besaß, konnte durch Fichtes Nationalerziehung zum Träger seiner Nation werden. Bei Langbehn war dieses Element ausdrücklich beschränkt auf die wenigen, die durch das rechte Herkommen und die rechte Landschaft dazu bestimmt waren, während alle sich streng ausgeschlossen sahen, die sich den Massen der großen Städte zurechnen mußten oder der Vernunft zu sehr vertrauten, als daß sie sich zu der Überzeugung hätten durchringen

1 Hans Kohn, Von Machiavelli zu Nehru. Zur Problemgeschichte des Nationalismus, Freiburg 1964, S. 75

2 Kurt Sontheimer, Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik, München 1968, S. 254 f.

können, die Kunstreligion, die ihnen von diesem Manne angeboten wurde, vermöchte etwas Wesentliches zur Lösung der deutschen Probleme beitragen. Fichte hatte die Aufgabe seiner Zeit darin gesehen, Fürst und Untertan aufgehen zu lassen im Staatsbürger, Langbehn die seine, Fürst, Bürger und Bauer zu schützen gegen den, der, versehen mit allen Zeichen des Neuen, an das Tor der Zeit pochte: den Arbeiter.¹

Der verhängnisvolle Weg des deutschen Nationalismus endete schließlich, wenn auch nicht mit innerer Notwendigkeit, jedoch nicht auf unerklärliche Weise, im Nationalsozialismus. Der Nationalgedanke hatte anfangs durchaus fortschrittliche Züge, aber im Rückgriff auf das beständige und naturhafte Volk, wobei auch dieser Begriff "eine emphatische Aufwertung und programmatische Politisierung"² erfuhr, zur Begründung des nationalen Wunsches auch schon die gefährliche Möglichkeit der völkischen Ideologie. Der militärische Kampf gegen Napoleon auf dem Schlachtfeld ging einher mit der Ablehnung französischen Geistes oder was man dafür hielt. Distanz zu Aufklärung und Rationalismus bestimmte nun den deutschen Nationalismus.

Seitdem in Deutschland ein Nationalbewußtsein sich formt, bedeutsamerweise im Kampf gegen den Vorrang Frankreichs, gegen den revolutionären, rationalen und insofern ahistorischen Geist der Aufklärung, geschieht es im Zeichen der Geschichte und Philosophie.³

Hellmuth Plessner prägt für die verzögerte und fehlgeleitete Entwicklung des deutschen Nationalstaates den Begriff der "verspäteten Nation". "Die politische Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes", so der Untertitel seiner Arbeit, begründet er mit dessen Traditionslosigkeit und Mangel an politischer Bildung, d.h. Fremde zu den Ideen der Aufklärung.

1 Ernst Keller, a.a.O., S. 21

2 Wolfgang Emmerich, Germanistische Volkstumsideologie, Tübingen 1968, S. 98

3 Hellmuth Plessner, Die verspätete Nation, Stuttgart 1959, S. 86

Die bürgerliche Gesellschaft bejahte den Staat (unter Bismarck) als Sicherung des ökonomischen Fortschritts und der Volkseinheit in seinen bürokratisch-militärischen Funktionen, d.h. als reine Macht, weil ihm eine spezifisch politische Idee fehlte.¹

Falsche Traditionen, apolitisches und obrigkeitstaatliches Denken, Deutschtümelei und ein irrationaler Nationalismus begünstigten neben sozialen, historischen und wirtschaftlichen Faktoren Entstehung und Sieg des Nationalsozialismus. Der Nationalismus geht im Nationalsozialismus auf, aber nicht vice versa, er ist ein Element in diesem, neben anderen, radikaleren (z.B. der nationalsozialistischen Rassenideologie), zu denen er nicht im Widerspruch steht und eine gewisse Affinität hat. Es besteht ein Zusammenhang zwischen Nationalismus und Nationalsozialismus, aber es wäre falsch, diese beiden Phänomene gleichzusetzen.

2. Die Formulierung der nationalistischen Norm zur Beurteilung von Kunstwerken

Da sich im Nationalsozialismus auch die Vorstellungswelt des deutschen Nationalismus des 19. Jahrhunderts niedergeschlagen hat, läßt sich folgende Norm aus nationalem Denken ableiten: Die Kunst soll von der Größe Deutschlands zeugen und künden. Aus dieser Norm läßt sich entsprechend dem deutschen Ressentiment gegenüber den Franzosen ableiten: Die französische Kunst darf nicht Vorbild für deutsches Kunstschaffen sein.

3. Die Bewertung der Dramenliteratur nach der nationalistischen Norm

Als positiv nach diesen Normen müßte der gesamte Bestand der

1 Ibid., S. 80

deutschen Dramenliteratur gelten, was aber nicht der Fall ist. Er wird gesiebt nach politischen und rassenideologischen Kriterien, der Rest, der nach dieser Säuberungsaktion übrig bleibt, wird dann auf seine Tauglichkeit zur Selbstdarstellung Deutschlands als Kulturnation geprüft.

Für diese hielt man schon im 19. Jahrhundert besonders die Klassiker, allen voran Goethe und Schiller, geeignet.¹ Diese Geistesheroen galten dem Bürgertum ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts als Beweis für die Größe ihres Landes wenigstens auf geistigem Gebiet, wenn schon in der Politik die weitgesteckten Ziele nicht verwirklicht werden konnten. Eine ambivalente Stellung nimmt gemessen an den nationalistischen Normen die Dichtung der Aufklärung ein. Die Gedanken der Aufklärung wurden, wie schon beschrieben, als französisch, d.h. undeutsch, abgelehnt. Aber Lessing und sein Werk, der das Konzept des bürgerlichen Dramas und die Idee des deutschen Nationaltheaters entwickelte, dürfte bei national gesonnenen Menschen durchaus auf Zustimmung stoßen, zudem er sich auch gegen die klassizistische französische Tragödie aussprach. Hochgeachtet nach nationalen Kriterien wird die Literatur der Romantik, da diese während der napoleonischen Kriege die Sache des deutschen Nationalismus förderte, aber zu ihr zählen nur wenige Theaterstücke. Bis zu den Prinzipien der "stählernen Romantik", die Goebbels für das nationalsozialistische

1 Anm.: "Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts intensivierten sich die öffentlichen Jubiläums-Gedenkfeiern für kanonisierte Dichter (besonders für Schiller, mit dem Höhepunkt der Schillerfeiern 1859 zum 100jährigen Geburtstag); Monumentalplastiken - bislang reserviert für Staatshäupter und Generale - wurden nun auch von berühmten Dichtern und Denkern auf öffentlichen Plätzen aufgestellt (Luther 1821 in Wittenberg; Walhalla 1842 bei Regensburg, Lessing 1853 in Braunschweig; Goethe-Schiller-Denkmal 1857 in Weimar usw.); des weiteren ging man verstärkt dazu über, Straßen und Plätze nach Schriftstellern von Rang zu benennen; schließlich begannen die Klassiker, im Lektürekanon des gymnasialen Deutschunterrichts ihre Stammplätze einzunehmen." Peter Stein, Klassikverehrung und Klassikwirkung im 19. Jhdt.. Wolfgang Beutin u.a., Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1979, S. 156

Kunstschaffen immer wieder propagierte, setzt sich, allerdings bis zur Unkenntlichkeit verfälscht, die Tradition der deutschen Romantik fort. Zur Phrase verkommen, ihres Gehalts beraubt, wird sie vom Nationalsozialismus usurpiert und für dessen Zwecke mißbraucht.

Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat: /.../ eine Romantik vielmehr, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidlosen Augen hineinzuschauen.¹

Die Begeisterung vieler Romantiker zu Beginn des 19. Jahrhunderts für die nationale Integration Deutschlands wird gewaltsam uminterpretiert in eine Verherrlichung des Dritten Reiches. Zur Verehrung der Kunst der Romantik trägt bei, daß man sie im allgemeinen als unmittelbaren Ausdruck des deutschen Nationalcharakters ansah und nicht als Produkt, das in einer bestimmten geschichtlichen und politischen Situation entstanden ist. Aus dem Umstand, daß Deutschland sein Nationalbewußtsein aus den Befreiungskriegen gegen Frankreich bezog, ist zu schließen, daß von diesem Zeitpunkt an die französische Kultur, sehr im Gegensatz zu früheren Zeiten, nicht mehr in gleichem Maße geschätzt wurde. Mit der Entwicklung eines deutschen Kulturbewußtseins ging einher die Abwertung ausländischer Kunst, besonders der französischen.

Wenn der nationale Gedanke, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand, auch noch im Dritten Reich von Bedeutung war, werden die untersuchten Spielpläne folgendermaßen aussehen:

1. Stücke deutscher Autoren bilden den Hauptbestandteil der Spielpläne.
2. Stücke ausländischer Autoren dagegen nehmen nur einen geringen Raum in den Spielplänen ein.

¹ Goebbels am 15.11.1933 in der Ansprache zur Eröffnung der Rkk, zit. nach Helmut Heiber (Hrsg.), Goebbels Reden, Bd. 1, Düsseldorf 1971, S. 137

3. Stücke französischer Autoren werden selten gespielt.
4. Die deutschen Klassiker, die sich besonders dazu eignen, das Bild Deutschlands als dem "Volk der Dichter und Denker"¹ zu pflegen, werden regelmäßig gespielt.

¹ Anm.: Das Wort von den Deutschen als dem "Volk der Dichter und Denker" stammt von Madame de Staël und war vor allem gegen Napoleon gerichtet. Karl Kraus formulierte es gut 100 Jahre später um in "Volk der Richter und Henker".

C Die theater- und spielplanpolitischen Vorstellungen des Rosenberg-Flügels

I. Die völkischen Gruppierungen

Alfred Rosenberg gehörte dem völkischen Flügel innerhalb der NSDAP an.

Der Volksgedanke hatte schon in der Weimarer Republik, vor allem im Bürgertum, eine große Anhängerschaft.

An diese Gruppe wandte sich Rosenberg mit seinem "Kampfbund für deutsche Kultur".

Im Mittelpunkt des völkischen Denkens steht der Begriff des Volkes, der nach Sontheimer der "zentrale politische Begriff der antidemokratischen Geistesrichtung"¹ ist. In völkischen Kreisen pflegte man allerdings ein sehr spezielles Verständnis zum Volk: "/.../ unter dem niemals eine Klasse, sondern eben nur das gesamte deutsche Volk als Art- und Schicksalsgemeinschaft verstanden werden kann, /.../ "².

Die Vorstellung vom deutschen Volk als Artgemeinschaft bildet das Zentrum völkischer Anschauung, hiermit haben wir die beiden, für dieses Denken wichtigen Begriffe, nämlich Art, synonym mit Blut verwendet, und Gemeinschaft.

"Gemeinschaft war eines der magischen Worte der Weimarer Zeit"³. Beliebt war die Antithese von Gesellschaft und Gemeinschaft⁴,

1 Kurt Sontheimer, Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik, S. 250

2 DBK, 1 (1932), F. 4, S. 1

3 Kurt Sontheimer, a.a.O., S. 251

4 Anm.: Die Polarisierung der beiden Begriffe Gemeinschaft und Gesellschaft geht auf Ferdinand Tönnies zurück. In seinem gleichnamigen Buch, das in 1. Auflage 1887 erschien, führte er als erster diesen Gedanken aus. Nach 1900 wurde die Tönniesche Antithese sehr populär, das Buch erlebte noch etliche Auflagen, vgl. dazu Klaus Emmerich, Germanistische Volkstumsideologie, S. 100

wonach die Gemeinschaft gut, organisch, eine Schöpfung Gottes ist, die Gesellschaft dagegen böse, künstlich und ein Gebilde von Menschenhand. Die Konzeption von der Volksgemeinschaft bot eine Fluchtmöglichkeit aus der von sozialen Konflikten und Parteikämpfen gezeichneten Weimarer Republik.

Die Ausmerzung des Judentums, der Glaube an rassische Züchtung und Auslese, die Überzeugung von der Herrennatur des deutsch-arischen Menschen und die daraus abgeleitete Theorie vom slawischen Untermenschentum, die Vernichtung lebensunwerten Lebens /.../, die Theorie vom völkischen Lebensraum, der im unerbittlichen Kampf ums Dasein erobert werden muß, all dies sind gängige Programmpunkte der völkischen Ideologie, die unter Hitler in grauenhafteste Wirklichkeit umgesetzt wurden.¹

Völkischer Kulturpolitik geht es vor allem um die Pflege arteigener und das deutsche Wesen verherrlichender und die Ausschaltung artfremder Kunst. Alles Internationale ist ihr verhaßt, daher haftet ihr notwendigerweise etwas Provinzielles an.

1 Kurt Sontheimer, Antidemokratisches Denken, S. 134

II. Die Theatervorstellungen der völkischen Gruppierungen

Als programmatisch für völkische Theater-Vorstellungen kann der Aufsatz von Walter Stang "Vom Sinn und Wesen des Theaters" gelten, der das Heft 1 der "Bausteine" eröffnet.¹

Ausgehend von einem Rückblick auf die vergangenen Jahre der "Theaterkrise" in der Weimarer Republik, deren Ursache der Autor in der Herrschaft liberaler und marxistischer Kräfte sieht, die den eigentlichen Sinn und das Wesen des Theaters verkennen, kommt er auf seinen, natürlich den einzig richtigen, Lösungsvorschlag, die Rückbesinnung auf den "völkisch-nationalen Charakter des Theaters", der sich seiner Meinung nach schon in dessen Anfängen offenbart. Nach dieser völkisch orientierten Ursprungstheorie

war das Theater von Anfang an ursprünglicher Lebensausdruck der völkischen Gemeinschaft, in dem und durch den diese ihr Wesen, ihren Glauben, ihre Werte zu lebendiger Offenbarung und Wirksamkeit gestaltete.²

Anhand eines kurzen Streifzuges durch die Theatergeschichte versucht der Verfasser seine These von der völkischen Gestaltungskraft zu beweisen. Ausgehend vom geistlichen Spiel im Mittelalter und dem Volksstück, die ihm als artgemäße Formen des deutschen Volkes gelten, kommt er zur deutschen Klassik,

1 Vgl. Walter Stang, Vom Sinn und Wesen des Theaters. Walter Stang (Hrsg.), Bausteine zum deutschen Nationaltheater 1 (1933), H. 1, S. 1-14

Anm.: Walter Stang war schon seit den Anfängen des "Kampfbundes für deutsche Kultur" ein enger Mitarbeiter Rosenbergs.

2 Ibid., S. 4

die er positiv beurteilt.

Die gesamte deutsche Klassik wächst heraus aus der Selbstbesinnung des Deutschen auf seine eigene Kraft, aus stolzer Auflehnung gegen die von Fürsten und Gebildeten geförderte französische Literatur, die deutsche Dichtung und deutsches Theater völlig in ihre Abhängigkeit gebracht hatte.¹

Diese spielt er dann gegen die Dichtung des 19. Jahrhunderts aus, die für ihn ein Indiz des Zerfalls der Volksgemeinschaft ist, da in ihr angeblich artfremde Ideale thematisiert werden und zwar der "Durchschnittsmensch der Demokratie" und der "Untermensch des Bolschewismus".²

Seiner Meinung nach kann nur eine gesunde Volksgemeinschaft ein blühendes Theaterleben hervorbringen, da diese aber im Laufe des 19. Jahrhunderts und dann in der Zeit der Weimarer Republik durch artfremde Ideen, wie Demokratie, Liberalismus und Marxismus, zerstört worden ist, muß mit Hilfe der NSDAP erst wieder eine Volksgemeinschaft geschaffen werden, dann wird auch das Theaterleben wieder blühen.

Die innere Verbundenheit des Volkes zur Volksgemeinschaft, sein daraus fließender Kulturwille ist also die unbedingte Voraussetzung für ein innerlich lebenskräftiges, seinen Sinn erfüllendes Theater.³

Nachdem nach völkischer Ansicht durch die nationalsozialistische Machtergreifung die Volksgemeinschaft wiederhergestellt worden war, muß sich nun notwendigerweise auch das Theater ändern, es muß den vollzogenen Wandel des deutschen Volkes zur Volksgemeinschaft demonstrieren. Es gilt das Theater so zu verändern, daß es als Beweis für die neue nationalsozialistische Ordnung taugt.

In diesem Zusammenhang interessierte man sich besonders für die Spielplangestaltung der Theater.

1 Walter Stang, Vom Sinn und Wesen des Theaters, S. 5 f.

2 Vgl. *ibid.*, S. 8 ff.

3 *Ibid.*, S. 10

Daß diese Umstellung des Theaters nicht von selbst lief, sondern nur mit Gewalt, Repression und massiver staatlicher und parteiamtlicher Einflußnahme erreicht wurde, ist bekannt.

III. Die Spielplanvorstellungen der völkischen Gruppierungen

Am Ende des Artikels, der das Erscheinen der neuen Theaterzeitschrift einleitet, nennt Walter Stang als Aufgabe der "Bausteine zum deutschen Nationaltheater"

/.../ die Entwicklung einer neuen deutschen Dramaturgie und damit die Fortführung einer Aufgabe, die Lessing in seiner 'Hamburgischen Dramaturgie' begonnen, und an der Otto Ludwig und Gustav Freytag weitergearbeitet haben. Diese neue Dramaturgie wird aber dann nichts anderes als die Dramaturgie des deutschen Nationaltheaters werden; denn durch den Sieg der nationalsozialistischen Bewegung ist nunmehr der Weg geöffnet, der uns endlich Gewißheit gibt, daß der Traum unserer größten deutschen Geister verwirklicht werden kann.¹

Entsprechend dieser Zielsetzung bestehen die Hefte zum großen Teil aus Gutachten über Theaterstücke, Artikeln, in denen Autoren und ihr Werk vorgestellt werden, Vorschlägen zur Spielplangestaltung und kritischen Rückblicken auf deren Aufführung. In der ersten Nummer sind noch einmal die "Richtlinien für eine lebendige deutsche Spielplangestaltung, aufgestellt vom dramaturgischen Büro des "Kampfbundes für deutsche Kultur" abgedruckt, die zum erstenmal 1932 in der "DBK", dem anderen, älteren Organ des Kampfbundes, erschienen sind.² Die Erklärung

-
- 1 Walter Stang, Vom Sinn und Wesen des Theaters, S. 14
Anm.: Gustav Freytag (13.7.1816-30.4.1895) gab in seiner Abhandlung "Die Technik des Dramas" (1863) ein Regelbuch des Handwerks zum Aufbau eines bühnensicheren Dramas. Er verfaßte auch Stücke, das bekannteste ist das Lustspiel "Die Journalisten".
Otto Ludwig (12.2.1813-25.2.1865) beschäftigte sich in seinen umfangreichen Shakespeare-Studien eingehend mit dem Drama. Er schrieb mehrere Dramen, das bekannteste ist das Trauerspiel "Der Erbförster".
- 2 Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 17-19

ist in vier Punkte gegliedert und beginnt mit dem Kernsatz:

Der Spielplan eines deutschen Theaters muß einem deutschen Publikum wesens- und artgemäß sein; /.../¹

Dahinter verbirgt sich nichts anderes als die Forderung, der Spielplan soll nach der rassenideologischen Norm gestaltet werden.

So wird im zweiten Absatz ausgeführt, daß "auf einer deutschen Bühne in erster Linie nur deutschblütige Dichter zu Worte kommen (dürfen), die ihre deutsche Art nicht verleugnen."² Darauf folgt die bekannte Wendung gegen "artfremden Geist", gegen "jüdische und halbjüdische Autoren, die /.../ durch ihre Werke dem deutschen Publikum in unerträglicher Anmaßung jüdisches Fühlen und Denken einimpfen".³

Ausländische Dramatik soll nur in begrenzten Maßen in den Spielplan aufgenommen werden, wenn "sie ebenfalls charaktervoll ist und unserem Volkstum lebendige Anregung und artgemäße Werte zu bieten vermag".⁴ Wir wissen inzwischen, daß artgemäße Werte nur von artgemäßen Autoren geschaffen werden können, was wieder zur rassenideologischen Norm führt: nur Werke von Autoren, die den positiv bewerteten Rassen zugeordnet werden können, sollen in den Spielplan aufgenommen werden.

Im zweiten Punkt wird verlangt:

Der Spielplan des deutschen Theaters muß weiterhin 'lebendig' sein.⁵

Unter lebendig versteht der Verfasser in etwa zeitbezogen.

1 Ibid., S. 17

2 Ibid., S. 17

3 Ibid.

4 Ibid., S. 18

5 Ibid.

Es geht ihm um eine gewisse Aktualität der Stücke, die

aus der Lebensstimmung und dem Schicksalserleben der Gegenwart herauswachsen (müssen) oder, sofern es sich um ältere Werke handelt, damit ohne Schwierigkeit und ohne Verbiegung des dichterischen Gehalts in lebensvolle Beziehung gebracht werden können.¹

Die Theaterleiter werden aufgefordert, "die Bühne wieder in einem echten und großen Sinne zum Spiegel der Zeit zu erheben."²

Da sich die Nationalsozialisten als die bestimmende Kraft der Zeit sahen, werden mit diesem Aufruf die Intendanten ermahnt, ihre Häuser auf den Nationalsozialismus auszurichten und in dessen Dienst zu stellen, um mit ihrer Arbeit ein Bild der Welt nach nationalsozialistischer Sicht wiederzugeben. Es ist sicher richtig, anzunehmen, daß dabei jede Kritik am Nationalsozialismus verpönt war, d.h. letztlich soll nur der Ausschnitt der Welt auf der Bühne widerspiegelt werden, der den Nationalsozialisten genehm war.

Dieser Abschnitt deckt sich, soweit aus den wenigen Zeilen zu ersehen ist, mit der politischen Norm.

Im dritten Punkt weist der Autor auf die Notwendigkeit hin,

das Theater wieder als Kulturinstitution
des gesamten Volkes in all
seinen Schichten und Ständen
zu begreifen.³

Das ist eine Wende gegen Zielgruppen orientiertes Theater, aber auch gegen das bürgerliche Theater, dessen Publikum vor allem aus dem Mittelstand kommt. Das Theater soll das ganze deutsche Volk ansprechen, ohne Berücksichtigung der sozialen Unterschiede und der daraus resultierenden kulturellen Be-

1 Ibid.

2 Ibid.

3 Ibid.

dürfnisse. Klassengegensätze durfte es in der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft nicht mehr geben, sie galten als aufgehoben durch die Bande des gemeinsamen Blutes.

In den folgenden Zeilen werden dann wieder einige Hinweise auf die Spielplangestaltung gegeben in Bezug auf das naturalistische Drama und auf die Dichtung der deutschen Klassik. Von der Inszenierung naturalistischer Stücke wird abgeraten,

da die Werke jener im Grunde lebensmüden Epoche dem Lebensgefühl der Zeit fast durchweg nicht mehr entsprechen, auch größtenteils in ihrem Problemkreis und in ihrer gesellschaftlich abgegrenzten Atmosphäre Klassen- und Standestheater darstellen.¹

Ausnahmen sind allerdings nach sorgfältiger Prüfung zulässig. Aber auch bei der Wahl von Werken der Klassiker für den Spielplan wird zur Vorsicht gemahnt, ja sogar die Pflege der Gedenktage zu Ehren der Klassiker wird kritisiert, "die in letzter Zeit weit über Gebühr den Spielplan beeinflusst hat."² Das bedeutet eine gewisse Distanz zur Norm auf nationaler Grundlage, die zwar nicht vollkommen abgelehnt, aber der politischen nachgeordnet wird, die auch für die klassischen Werke als verbindlich angesehen wird.

Vor allem sollen diejenigen klassischen Werke herausgestellt werden, in denen gleiche Probleme und Stimmungen wie in unserer gärenden und drängenden Zeit lebendig sind /.../.³

Im vierten und letzten Punkt wird eine Zweckbestimmung des Theaters vorgenommen. Die "vornehmste Aufgabe" der Bühne ist es, heißt es hier, "die Menschen seelisch zu lösen und zu befreien und über sich selbst hinauszuhoben."⁴

Unter diesem Gesichtspunkt werden noch einmal die Dramen des Naturalismus abgelehnt, die "immer nur das graue Elend des Alltags und die Sinnlosigkeit des Geschehens vorführten, /.../ ".⁵

1 Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 18

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid., S. 19

5 Ibid.

Anwendung fanden diese Richtlinien bei der Bewertung von Theaterstücken durch das Dramaturgische Büro im "Kampfbund für deutsche Kultur", das beabsichtigte einen Musterspielplan zu erarbeiten, und seine Gutachten "alle(r) für einen Spielplan im nationalsozialistischen Geist in Betracht kommenden Bühnenwerke"¹ laufend anfangs in der "DBK" und ab 1933 in den "Bausteinen" veröffentlichte. Hier wurden auch bald die alten Rubriken "deutscher Spielplan" und "Spielplan der Anderen" durch die Kategorie "neue Bühnenwerke" ersetzt, weil es im gleichgeschalteten nationalsozialistischen Theaterbetrieb keinen "Spielplan der Anderen" mehr gab, erübrigte sich diese Polarisierung.²

Im Herbst 1934 wurde parallel in den beiden Organen der nationalsozialistischen Kulturgemeinde, "DBK" und "Bausteine", zum ersten Mal ein Musterspielplan für die Spielzeit 1934/35 veröffentlicht, den der Leiter des dramaturgischen Büros, Werner Kurz, zusammengestellt hatte. Zwanzig Stücke verschiedener Gattung von zeitgenössischen Autoren wurden den Theatern zur Aufführung empfohlen. Aus einer Auswahl dieser Vorschläge und einigen klassischen Dramen sollten sich nach Ansicht der "NS Kulturgemeinde" die Spielpläne der Theater zusammensetzen.

1 Werner Kurz, Deutscher Spielplan. Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 17

2 Anm.: In den zwei ersten Heften der "Bausteine", die im Oktober und November 1933 erschienen, findet man die letzten Artikel unter der Überschrift "Spielplan der Anderen". In der ersten Nummer wird das Stück "Kanzler in Not" von Karl Dankworth abgelehnt. Dies wird damit begründet, daß in dem Drama, das von Bismarcks Entlassung handelt, Kaiser Wilhelm II. zu negativ gezeichnet wird.
Vgl. Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 31
In der nächsten Ausgabe der Zeitschrift wird das Lustspiel "Bargeld lacht" von Franz Cammerlohr und Erich Ebermayer schlecht besprochen, weil es eine "Anleitung zu Korruption und häßlichem Geldgeschäft" sei.
Vgl. Bausteine 1 (1933), H. 2, S. 64

Jedes Theater kann daher aus diesem Spielplanvorschlag die Gestaltung seines Theaters bestimmen und in der Erweiterung durch die Klassiker ein Theaterprogramm entwickeln, das ebenso den Forderungen der Zeit wie dem Wesensgehalt eines wahren deutschen Theaters entspricht und genügt.¹

Das Sonderheft der "Bausteine" brachte zusätzlich zu der Liste der ausgewählten Stücke noch die entsprechenden Referate zu diesen.

Als vorbildliche große historische Dramen werden genannt:

- | | |
|--------------------------|--|
| Hermann Graedener: | "Neues Reich", eine deutsche Tragödie
in 7 Bildern |
| Erwin Guido Kolbenheyer: | "Gregor und Heinrich", Schauspiel
in 5 Akten |
| Rolf Lauckner: | "Bernhard von Weimar", Drama in
4 Akten |
| Reinhold von Jan: | "Jena", Drama in 5 Aufzügen |
| Reinhold von Jan: | "Europa brennt", Tragödie in 5 Akten |
| Mirko Jelusisch: | "Cromwell", Schauspiel in 5 Aufzügen |
| Friedrich Forster: | "Der Sieger", ein deutsches Trauerspiel
in 4 Aufzügen |
| August Hinrichs: | "Die Stedinger", Spiel vom Untergang
eines Volkes in 3 Aufzügen |

Als gute deutsche Zeitstücke werden hervorgehoben:

- | | |
|------------------|---------------------------------------|
| Gustav Frenssen: | "Geert Brügge", Schauspiel in 5 Akten |
|------------------|---------------------------------------|

¹ Bausteine 2 (1934), H. 8, S. 226

Wilhelm Matthiesen:	"Heilige Erde", Schauspiel in 3 Aufzügen
Otto Paust:	"Weg in den Morgen", Schauspiel in 7 Bildern
Leo de Laforgue:	"Brand im Skagerrak", ein vater- ländisches Geschehen in 5 Akten
Walter Gottfried Klucke:	"Einsiedel", Tragödie in 3 Auf- zügen

Als empfehlenswerte deutsche Komödien werden eingestuft:

Paul Beyer:	"Die Hosen des Herrn von Bredow", Komödienspiel in 3 Akten
Hans Christiph Kaergel:	"Hockewanzel", ein Volksstück in in 3 Aufzügen
Friedrich Griese:	"Das Musikantendorf", Lustspiel in 3 Akten
Friedrich Forster:	"Robinson soll nicht sterben", ein Stück von Daniel Defoe
Engelbert Jan:	"Ein deutscher Bauer", Schauspiel in 7 Bildern
Bruno Wellenkamp:	"Die Frösche von Büschenbüll" , ein Sommernachtsstück in 3 Akten

In der übernächsten Nummer der "DBK" wird dann unter der martialischen Überschrift "Der große Aufmarschplan zum deutschen National-Theater" von der überwältigenden Resonanz auf die Spielplanaktion der "NS Kulturgemeinde" berichtet.

Außerdem wird eine Ergänzungsliste mit 23 weiteren Vorschlägen veröffentlicht, die um die Sparten "Spiele für Feste und Feiern" und "Das deutsche Volksstück" erweitert wurde.¹

1 DBK 3 (1934), F. 81, Ausgabe A, S. 1 f.

Bei der Analyse der Spielpläne des Bayerischen Staatsschauspiels wird sich zeigen, inwieweit den Empfehlungen der "NS Kulturgemeinde" nicht nur akklamiert wurde, sondern inwieweit sie auch realisiert wurden.

IV. Exempel: Winterspielzeit 1934/35 in Berlin

1. Die kulturellen Aktivitäten der "NS Kulturgemeinde"

Im Winter 1934/35 ging die "NS Kulturgemeinde" daran, ihre kunstpolitischen Vorstellungen in die Tat umzusetzen. Sie organisierte Veranstaltungen mit Modellcharakter zur Demonstration ihrer Anschauungen. Sie wurde aktiv im Bereich der bildenden Kunst auf dem Ausstellungssektor und im Bereich des Theaters: in Berlin betreute sie zeitweilig vier Häuser, das Theater am Nollendorfplatz, das Lustspielhaus, das Deutsche Künstlerhaus und das Theater des Westens. Im letzten wurde eine "Volksoper" eröffnet, "die vor allem die deutsche Spieloper pflegen wird."¹ Im Lustspielhaus gastierte auf Einladung und mit Unterstützung der "NS Kulturgemeinde" die bayerische Schultes-Thoma-Bühne, die damals in großen finanziellen Schwierigkeiten war und sich durch dieses Engagement sanieren konnte. In etwa 60 Vorstellungen² spielten sie "G'wissenswurm" von Anzenberger, "Kajetan Minderlein" von Anderl Kern, "Die Heimkehr des Matthias Bruck" von Sigmund Graff und Einakter von Ludwig Thoma. Die Hilfsaktion für die stark verschuldete Schultes-Thoma-Bühne

1 Karl Kunkler, Die Arbeit der Abteilung Theater der NS Kulturgemeinde, S. 10, Bausteine 3 (1935), H. 1

2 Angaben ibid., S. 9

wird damit begründet, daß sie "vielleicht den stärksten Ausdruck der in Deutschland allerorts wieder aufblühenden Heimatkultur darstellt."¹ Auf dem Spielplan des Lustspielhauses stand als eigene Produktion noch ein Abend mit einer Komödie von Ludwig Holberg "Jeppe vom Berg" und zwei Einaktern von Hans Sachs. Im deutschen Künstlertheater wurden in Verbindung mit der Jugendgruppe der "NS Kulturgemeinde" die Dramen "Cromwell" von Mirko Jelusich und "Schwarzkünstler" von Emil Gött (13.5.1864 - 13.4.1908) aufgeführt, diese Veranstaltungen waren speziell für die Angehörigen der Hitler-Jugend gedacht.

Am spektakulärsten jedoch waren die Unternehmungen der "NS Kulturgemeinde" im Theater am Nollendorfplatz, zwei UA, eine Klassikerinszenierung und zwei Produktionen zeitgenössischer Stücke wurden hier erarbeitet und mit dem Anspruch, beispielhaft für nationalsozialistischen Kulturwillen zu sein, der Öffentlichkeit präsentiert.

Im Oktober 1934 wurde das Unternehmen mit Hans Kaergels "Hockewanzel", "das uns von dem Leben und Taten des echten deutschen Pfarrherrn Wenzel Hocke an der deutsch-böhmischen Grenze berichtet"², gestaltet. Dann folgte eine Inszenierung von Schillers "Kabale und Liebe" und schließlich die UA des heiteren Sommernachtsstückes "Die Frösche von Büschebüll"³ von Bruno Wellenkamp. Die "Junge Bühne", deren Aufgabe es war, "nationalsozialistische Dichter durch nationalsozialistische Regisseure zu Worte kommen zu lassen"⁴, brachte am Theater am Nollendorfplatz in der Aegide der "NS Kulturgemeinde" zwei Arbeiten heraus: "Heilige Erde" von Wilhelm Matthiesen und "Einsiedel"

1 Ibid.

2 Ibid., S. 8

3 Die Schreibweise des dramatischen Ortes des Stückes ist unterschiedlich. Man findet Büschenbüll, Büschebüll, Buschenbüll.

4 Karl Künkler, a.a.O., S. 9

von Walter Gottfried Klucke.

Mit den Aktivitäten an ausgewählten Theatern in Berlin wollte die "NS Kulturgemeinde" ihre theatralen Vorstellungen demonstrieren, ihre bisher theoretisch geäußerten Ansichten zur Spielplangestaltung in die Praxis umsetzen. Rosenberg ging es dabei in der Konkurrenz mit Goebbels hauptsächlich darum, die Richtigkeit seiner Position zu beweisen. Intendiert waren Modellaufführungen der ausgesuchten Stücke, ein Musterspielplan.

Mit Unternehmungslust und Mut hat die Abteilung Theater im vergangenen Jahr in vielfacher Arbeit versucht, ihre grundsätzlichen Erkenntnisse bei der praktischen Durchführung des Theaters in Anwendung zu bringen. Vielen Veranstaltungen und Unternehmungen suchte sie ihren Charakter und ihre Anschauung aufzuprägen. Am wichtigsten und weitesten sichtbar, wurde ihre Arbeit durch die künstlerische Betreuung des Theaters am Nollendorfplatz in Berlin während der letzten Winterspielzeit. In Spielplan und Auswahl der Schauspieler sollten die einfachen zum Neuaufbau erforderlichen Grundprinzipien konsequent in Anwendung gebracht werden.¹

Da diese Veranstaltungen von der "NS Kulturgemeinde" sehr hoch eingeschätzt werden, können sie als Programm völkisch-national-sozialistischer Theatervorstellungen genommen werden, die sich durch eine Analyse der Spielpläne der in diese Aktion einbezogenen Theater erschließen lassen.

¹ Werner Kurz, Theaterpolitik innerhalb der NS Kulturgemeinde, Bausteine 3 (1935), H. 8, S. 228

2. Das Programm im Theater am Nollendorfplatz

a) "Hockewanzel" von Hans Chr. Kaergel

H. Chr. Kaergel gehört zum Kreis der vom "Kampfbund" und später von der "NS Kulturgemeinde" stark favorisierten Autoren. Das Hauptthema des in Schlesien geborenen Schriftstellers ist der Konflikt der deutschen Minderheit mit der übrigen Bevölkerung in den osteuropäischen Grenzgebieten, wobei der Autor den Stoff in vollkommener Übereinstimmung mit nationalsozialistischer Ideologie gestaltet, d.h. es geht ihm letztlich immer wieder um die Legitimierung des territorialen Anspruchs Deutschlands auf diese Gebiete. So soll die Darstellung der "Leiden der deutschen Grenzbevölkerung"¹ in dem Schauspiel "Volk ohne Heimat", in dem der Held allmählich "Sinn und Wert des Volkstums" und "sein schicksalsmäßiges Verbundensein mit Deutschland" erkennt, diesem Zweck dienen.

In seinem Drama "Andreas Hollmann" zeigt er die Bedeutung des "Grenzlandkampfes" auf und verweist auf die "Pflicht (der Sudetendeutschen) gegen das ferne Vaterland."² Beide Werke wurden in der "DBK" in der Rubrik "Deutscher Spielplan" den Bühnen zur Aufführung vorgeschlagen.³ Im Sonderheft der "Bausteine" 1934 "Der deutsche Theaterspielplan 1934/35" wird das Stück "Hockewanzel" in der Kategorie "deutsche Komödie"⁴ den Theatern zur Annahme für die kommende Spielzeit empfohlen. Es wird angepriesen als ein "Volksstück und zugleich eine der originellsten Ernst-Komödien", als eine "wahre Originalkomödie kern-

1 Vgl. DBK 1 (1932), F. 10, S. 4

Anm.: Die Gutachten der Stücke erschienen in den Organen des Kampfbundes, bzw. der "NS Kulturgemeinde" meist anonym. Da für die Untersuchung der Umstand von Bedeutung ist, daß sie in der "DBK" oder den "Bausteinen" besprochen werden und dabei der Verfasser des Referats nicht wichtig ist, werden nur die Hinweise auf die jeweilige Zeitschrift gegeben.

2 Vgl. DBK 2 (1933), F. 6/7, S. 5

3 "Volk ohne Heimat" wurde schon 1932 in der DBK 1 (1932) F.10 empfohlen. Ein Jahr später folgte ein positives Gutachten zu "Andreas Hollmann" in der DBK 2 (1933), F.6/7

4 Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 8, S. 227

deutschen Wesens".¹

Über die Hauptfigur des Stückes, den Erzdechanten Wenzel Hocke, heißt es:

Der Erzdechant Wenzel Hocke zu Politz, jetzt ein Sechziger, Kind und Vater des Volkes zugleich, ist eine volkstümlich deutsche Mannesgestalt von ganz seltener Kraft und Fülle. In seiner klaren, natürlich-beredten, vor derbsten Kraftworten keineswegs zurückscheuenden Sprache, die aber auch kindlich weich und innig sein kann, bekundet sich eine wurzelechte Führerpersönlichkeit.²

Über den Inhalt des Stückes wird folgendes mitgeteilt:

Aber die tschechischen Elemente, die ohne alles Anrecht teilhaben wollen an dieser deutschen Kirche und Mutter Gottes, befehlen ihn, ermutigt durch die Auflösung des alten Reiches, mit einer Frechheit und Tücke, /.../ Donau-Rom bietet dem prächtigen Volksmann den ehrlich ersehnten bischöflichen Krummstab - aber in tschechischer Gegend! /.../

Der Hocke-Wanzel aber - gelinde gesagt - hustet auf diese 'Beförderung'. Und da eben um diese Zeit Österreichs Sieg gegen Napoleon ausbricht und der Andreas Hofer mit dem Pater Haspinger schon im Kampf steht, ergreift der Wenzel Hocke statt des Krummstabs das nächste Gewehr, um mitzutun im Kampf gegen den Unterdrücker.³

Wenn man das Stück nun nach den aufgestellten Normen untersucht, wird man sehen, daß es der politischen Norm voll entspricht und auch Aspekte der rassenideologischen und nationalen Norm aufweist.

Anhand eines historischen Falles wird in der Komödie das überzeugte und unbestechliche (Ablehnen der angebotenen Bischofswürde), Eintreten für das Deutschtum und der militante Kampf für Deutschland demonstriert. Hockewanzel wird als volkstümliche Führerpersönlichkeit geschildert, damit propagiert der Autor die nationalsozialistische Führeridee. Die Geschichte soll die Grenz-

1 Ibid., S. 238

2 Ibid.

3 Ibid., S. 238 f.

landdeutschen zum Kampf gegen ihre "Unterdrücker" ermutigen. Deutschland wird aufgefordert, den Auslandsdeutschen in ihrer schwierigen Lage zu helfen, so daß das Stück die Rechtfertigung der expansiven Ostpolitik durch die Nationalsozialisten, die sich auf die Leiden der Volksgenossen zu berufen pflegten, unterstützt. In diesem Sinn entspricht das Schauspiel der politischen Norm, außerdem enthält es Momente von "volkhafter" (vgl. Zeichnung des Hockewanzels) und von "heldischer" Dichtung" (vgl. Schluß). Die Schilderung der Tschechen als "fanatisch", die "mit einer Frechheit und Tücke" gegen den Helden auftreten, entspricht der nationalsozialistischen Einschätzung der ostischen Rasse und damit der rassenideologischen Norm.

Der geschichtliche Hintergrund des dramatischen Geschehens ist die Zeit der Besetzung Deutschlands durch Napoleon und der Aufstand Tirols gegen die Franzosen und ihre Verbündeten, die Bayern, unter der Führung Andreas Hofers¹, den man als erstes Anzeichen einer Opposition gegen die Herrschaft Frankreichs ansehen kann. Hockewanzel wird somit als Vorkämpfer für ein geeintes deutsches Reich gezeigt.

Mit dem Rückgriff auf Ereignisse, die sich in den für die nationale Entwicklung Deutschlands entscheidenden Jahren zutragen, wird auch der Norm auf nationaler Grundlage genügt.

Das massive Werben der "NS Kulturgemeinde" für dieses Stück war erfolgreich: in der Winterspielzeit 1934/35 erlebte es nahezu 350 Aufführungen an mehreren Theatern, über 30 Mal wurde es im Theater am Nollendorfplatz gespielt.

Kaergel stand damit "an der Spitze der Uraufführungsautoren".²

1 Anm.: 1809 siegt Andreas Hofer in der Schlacht am Berg Isel über die Franzosen.

2 Bruno G. Orlick, Zwei deutsche Dramatiker. DBK 3 (1935), F. 70, S. 1

b) "Kabale und Liebe" von Friedrich Schiller

Als klassisches Stück setzte das Theater am Nollendorfplatz unter der Leitung der "NS Kulturgemeinde" in der Spielzeit 1934/35 Schillers "Kabale und Liebe" auf den Spielplan, um das angekündigte Programm "Abwechslung eines echten humorigen Volksstückes ("Die Frösche von Büschebüll") mit einem klassischen Werke und einem großen historischen Drama ("Hockewanzel")¹ zu verwirklichen.

Der 175. Geburtstag Schillers², den es 1934 zu feiern galt, war sicher ein Grund für diese Wahl. Warum man sich jedoch gerade für die Aufnahme dieses Dramas in den beabsichtigten nationalsozialistischen Musterspielplan entschied, das "durch die Gegenüberstellung von korruptem Adel und unterdrücktem Bürgertum ein so hohes Maß an offener Sozialkritik wie kein anderes Bühnenwerk Schillers (enthält)"³, ist nicht so ohne weiteres auszumachen, weil sich die Gutachten der "NS Kulturgemeinde" mit wenigen Ausnahmen (z.B. Anzengruber, Ludwig Thoma) nur mit zeitgenössischen Produkten befaßten. Daher liegt keine Stellungnahme von dieser Seite zu "Kabale und Liebe" vor.

Jedoch erschien zum Schiller-Jahr ein Sonderheft der "Bausteine". Die darin publizierten Artikel lassen erkennen, wie die Rezeption von Schillers Werk nach Ansicht der "NS Kulturgemeinde" aussehen soll. Besonders aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang zwei Aufsätze. Der eine mit dem Titel "Schillers Sendung" stammt von Herbert Cysarz, der an-

1 Karl Künkler, Die Arbeit der Abteilung Theater, S. 8

2 Anm.: Friedrich Schiller wurde am 10. November 1759 in Marbach geboren.

3 Georg Ruppelt, Schiller im nationalsozialistischen Deutschland, Stuttgart 1979, S. 107

dere mit der Überschrift "der alte, ewig junge Friedrich Schiller" von Karl Künkler.¹

Künkler beginnt mit einer Verurteilung der Schillerrezeption in der Zeit der Weimarer Republik und führt als abschreckendes Beispiel für diese Piscators Inszenierung der "Räuber" an, um dann zu betonen:

Mit der deutschen Revolution von 1933 beginnt auch für die Betrachtung und Beurteilung Schillers und seines zutiefst im deutschen Wesen wurzelnden Werkes ein neuer Abschnitt.²

Der Schlüsselbegriff für diese nun anhebende Ära der Schillerinterpretation ist das Pathos in seinen Werken, ein einmal "heroisches", dann wieder "echtes, deutsches" Pathos.

Für uns Deutsche ist dieser leidenschaftliche, mitreißende, aktive und dabei sprachlich überaus wohlklingende Begriff des Pathos nicht wegzudenken von dem Namen Friedrich Schiller, und ihn wieder ganz zu unsrem Gemeingut werden zu lassen, ist die höchste Aufgabe der deutschen Schauspielkunst im gegenwärtigen Augenblick. Freiwerden von allem Pathetischen, denn es ist Lüge, aber aufgeschlossen sein für deutsches Pathos, das Wahrheit des Herzens kündigt, ist das Hochziel unserer Kunst, der wir alle dienen mit der tiefen Verantwortung vor den höchsten Schöpfungsaugenblicken der deutschen Seele.³

Hier gehen deutsch und Pathos eine merkwürdige, enge Verbindung ein. Es wird impliziert, daß es so etwas wie ein deutsches

1 Vgl. Herbert Cysarz, Schillers Sendung. Bausteine 2 (1934), H. 11, S. 330-342.

Anm.: "Schillers Sendung" ist ein Auszug aus der 1934 veröffentlichten umfangreichen Schiller-Monographie von Herbert Cysarz, die Georg Ruppelt zu der ideologisch determinierten Schiller-Literatur zählt. Vgl. Georg Ruppelt, a.a.O., S. 59ff. Für die Arbeit wurden hier nur die in den "Bausteinen" abgedruckten Passagen herangezogen, da diese durch die Publikation an jenem Ort in besonderer Weise legitimiert sind. Karl Künkler, Der alte, ewig junge Friedrich Schiller, hier zit. nach DBK 3 (1934), F.89, S. 1 f. An dieser Stelle wurde der Aufsatz ebenfalls abgedruckt.

2 Ibid., S. 1

3 Karl Künkler, a.a.O., S. 2

Pathos gibt, daß diese Begriffe notwendigerweise zusammengehören, um sie letztlich als Produkte der deutschen Seele auszugeben. Hinter dieser Annahme steht wiederum die Idee der schöpferisch aktiven Rassenseele von Rosenberg.

Hier haben wir einen für dieses Konzept typischen Zirkelschluß vor uns: Schillers Werke sind deutsch, weil sie Pathos haben. Schillers Werke haben Pathos, weil sie deutsch sind.

Der Autor will in seinen Überlegungen beweisen, daß Schillers Dramen die rassenideologische Norm erfüllen. In diesem Sinne ist der in dem Artikel hervorgehobene Satz:

Die Wiederentdeckung der deutschen Seele bedeutet für das Theater in starkem Maße eine Rückkehr zu Friedrich Schiller.¹

wie folgt zu ergänzen:

weil sein Werk ein Produkt der deutschen Rassenseele ist.

Die Verwendung von Adjektiven wie "heroisch", "kämpferisch", "aktiv", "schaffend" im Zusammenhang mit Schillers Dramen soll auf die gewünschte Einordnung in die Kategorie "heldischer Dichtung" verweisen.

Dieser Aspekt wird in dem Aufsatz von Cysarz ausführlicher herausgearbeitet. Für ihn sind die dramatischen Personen Schillers "keine Individualitäten /.../, vielmehr sozusagen Soldaten, /.../ ".² Schillers Tragödien sieht er als eine

Schule des Heroismus, des sich Überwindens und, nach Jakob Böhmes Wort, sich 'freudig' Überwindens; ein Gebot an jedermann, für sein Ideal sein Leben zu wagen. Jede Sache ist soviel wert, wie wir für sie zu leiden, zu opfern vermögen. Ideen müssen in Flammen gehärtet, mit Herzblut besiegelt werden.³

1 Ibid., S. 1

2 Herbert Cysarz, a.a.O., S. 333

3 Ibid., S. 337

Die Wirkung von Schillers Dramen auf die Zuschauer beschreibt er so: "Schiller verpflichtet jedermann zu Dienst und Opfer!"¹ Dienstwilligkeit und Opferbereitschaft sind nach unserem Verständnis aber keine Tugenden an sich, ihr Wert bemißt sich nach den Ideen und Zielen, für die sie eingesetzt werden. Dienst- und Opferbereitschaft als grundsätzliche Haltungen waren im nationalsozialistischen Deutschland so geschätzt, weil ohne Frage feststand, daß diese den Ideen nationalsozialistischer Weltanschauung und den Zielen nationalsozialistischer Politik zu gelten haben. Letztlich ging es dabei um die Einübung kriegerischer Bereitschaft, ab 1939 dann um deren Anfeuerung und später (nach den ersten Niederlagen) um deren Aufrechterhaltung. Der Verwirklichung nationalsozialistischer militanter Expansionspolitik kamen solche Bürgereigenschaften sehr zu statten. Für die Erzeugung dieser sowohl kämpferischen, als auch opferwilligen Stimmung beim Publikum hält der Autor besonders die Dramen Schillers geeignet.

Schillers Tragödie hat den Kleinbürger, der um 1800 das Rückgrat der deutschen Nation ist, zum Träger von Weltmacht erzogen. Vor dieser Arena der großen Begebenheiten und Geschehnisse (und der großen Worte) hat auch der Kleinste das größte Wollen gelernt, lieber für ferne Ziele zu leiden, als ohne Ziele genießen. Gerade die moralischen, die Konflikt-Scharniere des Schillerschen Dramas sind immer auch Mittel, ein kleinbürglerliches Parkett heranzuleiten an höchstes Planen und kühnstes Vollbringen, es die Gesetze der Macht zu lehren als Gesetze des eigenen Willens, ihm zuerst die Waage, zuletzt auch das große Schwert der Geschichte zu leihen.²

Damit fällt das Werk Schillers unter die Kategorie "heldische Dichtung". Der Verfasser des Artikels entdeckt weiter auch

¹ Herbert Cysarz, a.a.O., S. 337

² Ibid., S. 332

Aspekte der "Weihedichtung" an diesem. Im Zusammenhang mit "Schillers Theater" spricht er von "Weihe und Würde".

Die gleiche Festlichkeit bildet die Luft des Schiller-schen Theaters, das wie die Spiele von Olympia und Korinth aus allen Ständen und Stämmen ein Volk prägt.¹

Der einzelne Zuschauer soll durch eine gewisse feierliche Stimmung seine Herkunft und soziale Zugehörigkeit vergessen uns sich nur noch als Mitglied der Volksgemeinschaft fühlen, dies entspricht der Funktion der "Weihedichtung".

Die Dramen Schillers werden von den Vertretern der "NS Kultur-gemeinde" in der Weise rezipiert, daß sie der politischen Norm entsprechen, indem sie der "heldischen" und der "Weihedichtung" zugeordnet werden. Natürlich gehören sie auch zu der Gruppe von Werten auf nationaler Grundlage, da Schiller und Goethe als die deutschen Klassiker traditionsgemäß (vgl. ihre Re-zeption im 19. Jahrhundert!) die geistige Größe Deutschlands repräsentierten.

"/.../ so kündigt Schiller zuvörderst das Reich und die Macht deutschen Geistes."²

Wobei in Verbindung mit der nationalsozialistischen Rassen-lehre die deutsche kulturelle Sonderheit und Überlegenheit, zu deren Beweis die Werke Schillers und Goethes herangezogen wur-den, über das nationale Ressentiment im 19. Jahrhundert hinaus eine schreckliche Dimension bekommt.

Das bis jetzt Erörterte betrifft die Rezeption des gesamten dramatischen Schaffens Schillers: so wollte die "NS Kultur-gemeinde" Schiller verstanden wissen; diese Normen sah sie in seinem Oeuvre verwirklicht. Diese Punkte gelten demnach auch für "Kabale und Liebe", wie jedoch dieses Stück im besonderen

1 Ibid., S. 333

2 Ibid., S. 331

rezipiert werden sollte, darüber gibt das vorliegende Material nur spärliche Hinweise. In dem Aufsatz von Cysarz wird das Trauerspiel nur mit wenigen Sätzen erwähnt, die hier vollständig wiedergegeben werden.

Selbst Schillers einzige Liebestragödie 'Kabale und Liebe' wirkt sowohl Rührung als auch Willen und Gesinnung: Um die Liebe nicht so sehr als persönliches Gefühl denn als Unterpfand menschlicher Freiheit, als äußerstes Menschenrecht geht der Kampf, und der gemeinsame Tod des liebenden Paares bedeutet zugleich einen Schrei, ein neues 'In tyrannos' - ebenso einen Sieg über die feige Geducktheit des Kleinbürgers. Noch die Liebe also läßt nicht nur Herzen, sondern auch Fäuste sich krampfen.¹

Hiermit wird "Kabale und Liebe" wie die anderen Dramen Schillers wieder in Zusammenhang mit "heldischer Dichtung" gebracht. Sie soll neben Rührung vor allem "Willen und Gesinnung" bewirken. Das Publikum soll in eine Stimmung von Kampf- und Opferbereitschaft versetzt werden, die es natürlich nicht für privates Glück zu wagen gilt, sondern für sogenannte höhere Werte, die hier mit "in tyrannos" angegeben werden, daß damit nicht die nationalsozialistischen Machthaber gemeint waren, versteht sich in diesem Kontext von selbst. Schließlich läßt sich die von nationalsozialistischer Seite intendierte Aussage auf die nationalsozialistische Parole "Gemeinnutz geht vor Eigennutz" reduzieren. Der Bürger soll von seinen privaten Sorgen, Nöten, Wünschen und Freuden absehen und sich für andere Ziele, das heißt im Dritten Reich nationalsozialistische, einsetzen. Man rechnet mit der Wirkung des Stückes auf die Emotionen des Zuschauers, in ihm sollen heroische Gefühle geweckt werden, die sich dann für nationalsozialistische Vorhaben nutzen lassen.

In einem Arbeitsbericht der "NS Kulturgemeinde", in dem auch über die Veranstaltungen im Theater am Nollendorfplatz berichtet wird, wird aus dem "bürgerlichen Trauerspiel" das

1 Ibid., S. 333

"klassische Volksstück" "Kabale und Liebe".¹ Das ist ein Hinweis darauf, daß man dieses Drama auch der "volkhafte Dichtung" zuordnen will. Diese Interpretation stimmt genau mit der von H. Fabricius in seinem berüchtigten Buch "Schiller als Kampfgenosse Hitlers"² überein.

Der "NS Kulturgemeinde" gelang es, Schillers Dramen so auszu-legen, daß sie die politische, die rassenideologische und die nationale Norm erfüllten, der Dichter avancierte schließlich zum "für den Aufbau des Theaters im nationalsozialistischen Kulturglauben wichtigsten deutschen Dichter".²

"Kabale und Liebe" wurde am Theater am Nollendorfplatz in der von der "NS Kulturgemeinde" betreuten Inszenierung an über 35 Abenden gespielt.³ In der Spielzeit 1934/35 erreichte dieses Stück von Schiller auf den Bühnen des deutschen Reiches 349 Aufführungen, sein "Wilhelm Tell" liegt mit 406 Aufführungen in dieser Saison an der Spitze der Klassikerinszenierungen.⁴ Schiller ist damit der meistgespielte klassische Autor in der Spielzeit 1934/35.

1 Werner Kurz, Theaterpolitik innerhalb der NS Kulturgemeinde, Bausteine 3 (1935), H. 8, S. 228

2 vgl. Hans Fabricius, Schiller als Kampfgenosse Hitlers, Bayreuth 1932, S. 25-32

3 Angaben nach Karl Künkler, Die Arbeit der Abteilung Theater der NS Kulturgemeinde, a.a.O., S. 9

4 Diese Angaben beziehen sich auf Georg Ruppelt, Schiller im nationalsozialistischen Deutschland, S. 107 f. Dort werden nur die Aufführungen an Theatern im deutschen Reich berücksichtigt. Während bei einer anderen Aufstellung, die in den Bausteinen 3 (1935), Heft 6, S. 164 veröffentlicht wurde, alle Aufführungen an deutschsprachigen Bühnen (z.B. auch in der Schweiz und Österreich) gezählt werden, so daß an dieser Stelle ein anderes Ergebnis mit höheren Aufführungsziffern vorliegt.

Zum Vergleich:

Spielzeit 1934/35 nach Ruppelt: "Wilhelm Tell", 406 Aufführungen; nach Bausteine: "Wilhelm Tell", 472 Aufführungen; nach Ruppelt: "Kabale und Liebe", 349 Aufführungen, nach Bausteine: "Kabale und Liebe", 382 Aufführungen.

c) "Die Frösche von Büschebüll" von Bruno Wellenkamp

Das Stück "Die Frösche von Büschebüll" von Bruno Wellenkamp wurde ebenfalls im Spielplansonderheft der "Bausteine" 1934 besprochen und den Theatern unter der Rubrik "Die deutsche Komödie" zur Aufführung empfohlen.¹ Seine UA erfolgte dann in der Spielzeit 1934/35 im Theater am Nollendorfplatz. Das Thema der Komödie ist der Kampf des eingesessenen Bauerntums gegen das Eindringen wurzellosen Spekulantentums, das von dem Gemeindevorsteher repräsentiert wird, der lange Zeit zur See gefahren ist (!) und nun Großstadtpläne hat: er will gegen den Willen der Einwohner den Dorfweiher zuschütten und auf diesem Areal ein Hotel bauen lassen. Doch zu guter letzt siegt die Partei der erdverbundenen Dorfbewohner über den Bürgermeister, der durch seine lange Abwesenheit die Beziehung zu seiner Heimat verloren hat. "Die verrückten Großstadtpläne des Dorfvorstehers werden nicht ausgeführt, der Dorfvorsteher wird abgesetzt. Büschenbüll behält seinen Froschteich an dem Generationen mit heißer Liebe hängen."² Das Bauerntum bewährt sich wieder einmal als die positive gesellschaftliche Kraft.

Das Werk von Bruno Wellenkamp wird gelobt als ein "echtes Volksstück, voll Humor, Ursprünglichkeit, starken wirkungssicheren Szenen und glänzenden Rollen."³

Das Stück "Die Frösche von Büschebüll" ist nach der Beurteilung seiner Aussage zur "volkhafte Dichtung" zu rechnen, es erfüllt damit die politische Norm.

1 Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 8, S. 228

2 Ibid., S. 242

3 Ibid.

d) "Einsiedel" von Walter Gottfried Klucke

"Einsiedel" von Walter Gottfried Klucke wurde im Spielplan-sonderheft 1934/35 der "Bausteine" unter der Rubrik "deutsches Zeitstück" den Theatern zur Aufführung empfohlen. Am 9. November (Heldengedenktag) 1934 wurde es in Wuppertal uraufgeführt, im Dezember desselben Jahres kam dann eine Inszenierung des Stückes durch die "Junge Bühne" im Theater am Nollendorfplatz heraus.

Das Stück, das den bezeichnenden Untertitel "Die Legende vom unbekannten Soldaten" führt, erzählt die Geschichte eines Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg, der schwer verwundet wird, sein Gedächtnis verliert, als Gehilfe eines Friedhofsgärtners arbeitet, seinen eigenen Vater begräbt, ohne ihn zu erkennen, und schließlich:

in nahezu mythischer Größe wird er zu einem Rufer und Mahner der Zeit, bis auch für ihn am Tage der Beerdigung des Oberst (seines Vaters) der Trommelschlag den großen Appell der Kämpfer kündigt.²

Das Drama wird gewürdigt als das "Hohelied vom unbekannten Soldaten" und als "heroisches Drama von elementarer Gewalt".³ Es wird also der "heldischen Dichtung" zugeordnet, wofür auch die Stoffwahl des Kriegserlebnisses spricht.

Das unglückliche Schicksal des Helden könnte durchaus Anlaß zu unerwünschter Deutung sein und einen unbefangenen Zuschauer auf pazifistische Gedanken bringen. Für den Rezensenten der "NS Kulturgemeinde" ist jedoch klar, daß das Stück

/.../ eine notwendige Bereicherung des Spielplans dargestellt hat, weil hier bereits starke Ansätze zu einer neuen mythischen Gestaltung des Fronterlebnisses liegen, weil in ihm sichtbar wird ein unbedingter positiver Glaube

1 Vgl. Bausteine 2 (1934), H, 8, S. 227

2 Ibid., S. 237

3 Ibid.

an die heilige Notwendigkeit des Krieges und die hohe Aufgabe des Frontsoldaten, sowie deutlich gemacht wird die Verpflichtung, die die heutige Generation, vor allem die Jugend, dem unbekannten Soldaten gegenüber auf sich zu nehmen hat.¹

So wird der Soldat des Ersten Weltkrieges entsprechend nationalsozialistischer Anschauung als Kämpfer und Kündler des Dritten Reiches gesehen.

Bald wird man erleben, daß diese 12 Millionen Männer der weißen Rasse (die Helden des 1. Weltkriegs) Märtyrer sind, daß sie alle Opfer sind einer zusammenbrechenden Zeit und zugleich Kündler einer neuen. Sie, die heute Toten, sind die lebendigen Bindeglieder zwischen den Einzelnen der vielen Millionen, die Stifter des völkischen Mythos. Sie sind die erhabensten Zeugen für das Ewige der Ideen Rasse und Volk.²

Dennoch bestimmte dieser Soldat ausschlaggebend die fernere menschliche Entwicklung. Wohl regierten in Deutschland über ein Jahrzehnt Narren, Feiglinge und Schwätzer; aber mochten sie noch so laut sich gebärden, so vollzog sich doch in einem unsichtbaren Deutschland der Aufmarsch, dem der Soldat von 1916/18 die entscheidende Note gab. Wo er die Erinnerung an das Grauen des Krieges überwand und die neuen Werte, die er aus ihm gewonnen hatte, auf die übrigen Dinge des Lebens übertrug, da entstand jener neue deutsche Führertyp, der 1933 aus dem unsichtbaren Deutschland das neue Deutschland geschaffen hat. Und auch der neuen Jugend unserer Zeit hat dieser Soldat von 1916/18 die Bahn eröffnet, indem er der erste war, der den Schnitt zwischen Altem und Neuem über bodenlosen Abgrund hinweg zu unternehmen gewagt hat, - der wahre Bezwingler des Jahrhunderts.³

Von Interesse ist noch, daß das Stück am Theater am Nollendorfplatz, der ehemaligen Piscator-Bühne, gespielt wurde, es

-
- 1 Karl Künkler, Walter Gottfried Klucke. Bausteine 3 (1935), H. 11, S. 329
 - 2 Alfred Rosenberg, Vom Künstlerringen der Gegenwart. Alfred Rosenberg, Blut und Ehre, Berlin 1933, S. 207
 - 3 H.H. Grote, Die wahren Sieger der Schlachten, Deutschlands unsterblicher Soldat. H.H. Mantau-Sadila (Hrsg.), Deutsche Führer - Deutsches Schicksal, Berlin 1933, S. 197 f.

wurde damit zur Demonstration nationalsozialistischer Sicht vom Ersten Weltkrieg und vom Krieg überhaupt, die der Piscators diametral entgegengesetzt ist.

Besonders mit diesem Werk ("Einsiedel"), das die Ehrenrettung des deutschen Theaters auf dem Theater darstellte, auf dem noch vor fünf Jahren Erwin Piscator den Frontkämpfer als Dreck hatte wegschaukeln lassen, wurde der Kulturwille der NS Kulturgemeinde deutlich zum Ausdruck gebracht.¹

"Einsiedel" erfüllt die politische Norm.

In einem Aufsatz in den "Bausteinen", in dem der Autor Klucke den Lesern vorgestellt wird, wird darauf hingewiesen, daß der Schriftsteller aus Westfalen stammt², was auf eine fälische Rassenzugehörigkeit schließen läßt, die positiv bewertet wird.

e) "Heilige Erde" von Wilhelm Matthiesen

Das im Spielplan-Sonderheft der "Bausteine" 1934 unter der Rubrik "deutsches Zeitstück" vorgeschlagene Schauspiel "Heilige Erde"³ kam ebenfalls als Produktion der "Jungen Bühne" im Theater am Nollendorfplatz heraus.

Das Stück handelt von der Wandlung einer studierten, was nach nationalsozialistischer Lesart soviel wie dekadent und wurzellos bedeutet, Bauerntochter in eine erdverbundene Bäuerin, "den Geist der Treue zur angestammten Heimat verkörpernd".⁴ Der Gutachter der "NS Kulturgemeinde" faßt die Aussage des Stückes so zusammen: "bodenverwurzeltes, heimattraues Volks- und Bauerntum behauptet sich siegreich gegen den Einbruch der

1 Karl Künkler, Die Arbeit der Abteilung Theater der NS Kulturgemeinde, a.a.O., S. 9

2 Vgl. Karl Künkler, Walter Gottfried Klucke, a.a.O.

3 Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 8, S. 227

4 Ibid., S. 235

raffgierigen, dekadenten Welt."¹

Als dramatische Personen werden noch erwähnt: eine Magd mit der Gabe des zweiten Gesichts, eine Ahne mythisch-mystischer Gestalt und Schatten, "die Seelen der gefallenen Soldaten, die das Hohelied von Opfer und Heimatglaube singen."²

Diese merkwürdigen Rollengestalten haben die Aufgabe, die Entwicklung der Heldin zu unterstützen und eine Art metaphysischer Begründung zu geben. Die Ahne verweist auf das Blut, "das sowohl A h n e n r e i h e n aneinanderkettet als auch diese mit dem B o d e n zu einer unlösbaren Einheit verbindet."³ Die Soldaten, die ihr Blut für die "heilige Erde" geopfert haben, sollen durch ihr Beispiel ihre Landsleute zu Heimat-treue aufrufen und verpflichten. "Heilige Erde" ist ein Musterbeispiel der "volkhafte Dichtung". Letztlich illustriert es nur die nationalsozialistische Parole "Zurück zur Scholle".

3. Das Programm im Lustspielhaus

Ludwigs Holbergs Komödie "Jeppe vom Berg" wurde anlässlich der Morgenfeier zum 250. Geburtstag⁴ des Dichters im Lustspielhaus aufgeführt. Neben der "NS Kulturgemeinde" trat als Veranstalter die "Nordische Gesellschaft" auf, "deren Ziel es ist, die wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und den nordischen Ländern zu fördern und ver-

1 Ibid.

2 Vgl. ibid.

3 Ernst Loewy, Literatur unter'm Hakenkreuz, S. 112

4 Anm.: Ludwig Holberg, geb. am 3. Dezember 1684 in Bergen, gest. am 28. Januar 1754 in Kopenhagen, gilt als der Begründer des nationalen dänischen Theaters, für das er eine Reihe von Komödien verfaßte. Zu seinen bekanntesten Stücken zählen "Der politische Kannegießer", "Viel Geschrei um wenig Wolle" "Jean de France" und "Jeppe vom Berg", das die Geschichte des gleichnamigen versoffenen Bauern erzählt, der im betrunkenen Zustand auf Veranlassung eines Barons als Herr auf dessen Schloß versetzt wird.

tiefen."¹ Die Inszenierung fand so großen Anklang beim Publikum, daß sie zusammen mit zwei Schwänken von Hans Sachs in das Abendprogramm übernommen wurde.

Ein in den "Bausteinen" erschienener Aufsatz² gibt uns Aufschluß darüber, warum dem skandinavischen Stückeschreiber diese Ehre zuteil wurde. Wiederholt wird in dem Artikel auf seine "Bodenständigkeit", sein "Verwurzelte sein mit dem nordischen Boden" hingewiesen; schließlich wird er als der "germanische Bahnbrecher für eine im Realen verwurzelte bodenständige Komödie" gefeiert.

Holberg, der in Norwegen geboren wurde und in Dänemark lebte, verdankt vorrangig seiner skandinavischen Herkunft die Aufmerksamkeit der "NS Kulturgemeinde". Ihr gilt er zuerst als nordischer Dichter, d.h. eine geographische, politische und historische Größe wird durch eine rassische ersetzt.

Um das Bild vom nordischen Dichter möglichst ungetrübt zu lassen, ist der Autor des Aufsatzes bemüht, den erwiesenen Einfluß der Aufklärung (westisch!) und Frankreichs (westisch!) auf das Schaffen Holbergs herunterzuspielen, um dagegen dessen Verbundenheit mit seiner nordischen Heimat zu setzen, die hauptsächlich sein Werk geprägt haben soll.

Forts. von Fußnote 4 von S. 106:

Holbergs Blick für Bühnenwirkung und seine Charakterisierungskunst haben ihm den Titel "dänischer Molière" eingetragen. Schon zu Lebzeiten des Dichters und dann im 19. Jahrhundert waren seine Stücke auch in Deutschland sehr beliebt und wurden häufig auf den Spielplan gesetzt, z.B. auch unter der Direktion Goethes in Weimar.

- 2 Vgl. Fred J. Domes, Ludwig Holberg. Bausteine 3 (1935), H. 1, S. 16 ff.

Und so ließ man es denn bei dieser Ansicht bleiben, sah Holberg immer als den großen Importeur westlicher Gedankengänge nicht nur für Dänemark, sondern für ganz Skandinavien an, ohne zu bemerken, daß sein eigenes Nationalgefühl, sein Verwurzelteisein mit dem nordischen Boden und seine reife Kenntnis des nordischen Menschen ihm, manchmal ungewollt, bei der Einfuhr dieser westlicher Gedanken einen Schabernack spielte.¹

Die Rezeption Holbergs erfolgte also vornehmlich nach der rassenideologischen Norm, da man ihn der über alles geschätzten nordischen Rasse zurechnete, achtete man sein Werk hoch. Der Schreiber glaubt auch Züge der "volkhafte Dichtung" in den Stücken Holbergs zu erkennen, weil er "den Bauern, den Kleinbürger lebendig auf die Bühne gestellt (hat)" und im Unterschied zu Molière, mit dem er oft verglichen wird, "aus der Landschaft" schuf und nicht wie jener "aus den Salons der Stadt".² Hier gehen rassische und politische (als "volkhafte Dichtung") Wertung eine enge Verbindung ein. Weil Holberg ein nordischer Dichter war, kann er nach nationalsozialistischer Meinung nur Stücke über seine gesunden, bodenständigen, nordischen Landsleute schreiben.

Zu Hans Sachs, mit zwei von dessen Schwänken man die "Jeppe vom Berg"-Vorstellungen ergänzte, ist in den Organen der "NS Kulturgemeinde" kein Beitrag veröffentlicht worden. Aber man geht sicher nicht falsch in der Annahme, daß er auch der Kategorie "volkhafte Dichtung" subsumiert wurde.

Die Hilfsaktion für die Schultes-Thoma-Bühne sah man als Unterstützung der "Heimatkultur",³ d.h. der "volkhafte"

1 Ibid., S. 16

2 Ibid., S. 18 und S. 16

3 Karl Künkler, Die Arbeit der Abteilung Theater der NS Kulturgemeinde, S. 9

Kultur.

Interessant ist auch das Programm, das von der Bühne bei ihrem von der "NS Kulturgemeinde" protegierten Gastspiel geboten wurde. Auf ihm stand der "G-wissenswurm" von Ludwig Anzengruber; Werk und Autor wurden schon 1932 in der "DBK"¹ gewürdigt. In Ludwig Anzengruber, dem Vertreter des von der "NS Kulturgemeinde" hoch eingeschätzten österreichischen Volksstückes, wollte man einen nationalsozialistischen Gesinnungsgenossen sehen.

Sein Bekenntnis zu einem urwüchsigen, kerngesunden und naturverbundenen Menschentum, das sich gegen kleinliche Boshaftigkeit, gegen lebensfeindliches, heuchlerisches Muckertum und gegen selbstsüchtigen Eigensinn behauptet und durchsetzt, findet unmittelbarste Beziehung zur Lebensstimmung der neuen Zeit, die durch die deutsche Freiheitsbewegung heraufgeführt wird und den Menschen wieder in ein neues, sinngemäßeres Verhältnis zur Natur und ihren lebenzeugenden und erhaltenden Gesetzen bringt.²

Nach diesem Muster sollen die Stücke Anzengrubers rezipiert werden. Als Vertreterinnen des gesunden Bauerntums gelten im "G'wissenswurm" Magdalena und ihre Tochter, die Horlacherliese, sie verkörpern

sein (Anzengrubers) Ideal eines gesunden, lebenskräftigen Menschentums, das durch Lebenstüchtigkeit und verantwortungsbewußtes Tätigsein sich behauptet und durchsetzt.³

Das bäuerliche Sujet seiner Stücke prädestiniert Anzengruber für die Anerkennung von Seiten des Nationalsozialismus. Durch besondere Akzentuierung läßt sich aus einem Volksstück schnell "volkhafte Dichtung" im nationalsozialistischen Sinne machen. So wird die Komödie "Der G-wissenswurm", die man auch als realistische Schilderung dörflichen Lebens mit negativen und

1 Vgl. DBK 1 (1932), F. 11, S. 4

2 Ibid.

3 Ibid.

Anm.: Es handelt sich dabei um das Ideal, das Anzengruber von den Nationalsozialisten unterstellt wird und eigentlich ihr eigenes ist.

positiven Figuren, die übrigens alle Bauern sind, sehen kann, daß sie zum Beweis der These von der Stärke des gesunden, kräftigen Bauerntums dient.

Des weiteren stand auf dem Programm der Schulte-Thoma-Bühne während ihres Berliner Gastspiels die "Heimkehr des Matthias Bruck" von Sigmund Graff.

Gleich in den ersten beiden Nummern der Zeitschrift "Bausteine" erscheinen positive Besprechungen dieses Stückes.

Das Drama handelt vom Schicksal des Bauern und Kriegsheimkehrers Matthias Bruck. Er gilt als in Rußland verschollen und erst etliche Jahre nach Kriegsende kommt er unerkannt als Knecht auf seinen Hof zurück. Seine Frau hat inzwischen einen anderen Mann ,

der wie ein Amtsverwalter Gottes das Erbe des verschollenen Bauern angetreten hat - sein prachtvoll geratener Sohn hängt an dem neuen Vater - ein Kind liegt in der Wiege, ein neues Glück, eine neue feste Ordnung ist da.¹

Um dieses Glück nicht zu zerstören, verzichtet der Held auf seine Rechte und begeht Selbstmord.

Matthias Bruck, im Kriege ein Soldat, wird siebzehn Jahre nach dem Kriege ein Held.
Weil er sich geopfert für das Ganze.²

Diese Aussage, die mit der Parole "Gemeinnutz geht vor Eigensinn" identisch ist, veranlaßt auch den zweiten Gutachter, das Werk positiv zu werten.

Aber - dies ist der eigenste Vorzug des Werkes - die konsequente Zurückhaltung dient einem sittlich wertvollen Gedanken, der in erfreulichem Gegensatz zu aller zersetzenden Gestrigkeit, zum stumpfsinnig bedrückendem Naturalismus steht. Dieser Gedanke (ganz frei von greifbarer Tendenz) läuft sehr zeitgemäß darauf hinaus, daß

1 Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 30

2 Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 30

im Zweifelsfalle, bei gleichem Anspruch auf beiden Seiten, das Individuum zurücktreten muß vor Lebensrecht und Lebenswert der harmonisch gefügten, wirkenden und zukunftsweisenden Heimgemeinschaft.¹

Das Stück von Matthias Bruck erfüllt damit die politische Norm, seine Aussage entspricht nationalsozialistischer Weltanschauung. Da es im bürgerlichen Milieu spielt, hat es auch Züge der "volkhaften Dichtung". Es wird als "Volksschauspiel"² und "Bauerndrama"³ bezeichnet. Der Autor des zweiten Referats lobt seine "Lebensechtheit", doch verweist er sofort darauf, daß sich der Wert des Schauspiels nicht darin erschöpfe, sondern das Wichtigste an ihm seine Aussage bleibe.

4. Das Programm im Deutschen Künstlertheater

Unter der Aegide der "NS Kulturgemeinde" wurde im Deutschen Künstlertheater, dessen Vorstellungen exklusiv für die Organisationen der "Hitler-Jugend" gedacht waren, das Drama "Cromwell" von Mirko Jelusich gegeben. Auch dieses Stück gehört zu den Empfehlungen für den deutschen Theaterspielplan 1934/35. Dort erscheint es unter dem Stichwort "Das große historische Drama".⁴

Das Stück handelt vom "Kampf und Schicksal Oliver Cromwells um Englands Freiheit"⁵, wobei es dem Autor allerdings hauptsächlich um die Begründung und Rechtfertigung des Führerprinzips geht.

Er (Cromwell), der aus dem Parlament hervorgegangen ist, wagt die Zertrümmerung des Parlaments, weil England

1 Bausteine 1 (1933), H. 2, S. 58

2 Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 30

3 Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 58

4 Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 8, S. 227

5 Ibid., S. 232

einen starken Führer, der von niemand abhängig ist,
braucht.¹

In der Rezension heißt es lobend: "Das Führerprinzip ist selten so klar und packend geschildert wie in diesem Schauspiel."²

Die Geschichte wird bemüht, um die nationalsozialistische Machtergreifung 1933 unter Hitlers Führung zu legitimieren. Dazu wird eine Ähnlichkeit der historischen Situationen und der Personen Cromwell und Hitler suggeriert.

Mit der Propagierung des Führerideals erfüllt das Schauspiel die politische Norm. In diesem Zusammenhang muß man auch die Funktion der Aufführung dieses Stückes vor dem in der "Hitler-Jugend" organisierten Publikum sehen: die Inszenierung soll dazu beitragen, die Jugendlichen in Autoritätsgläubigkeit, Gefolgschaftstreue und Führerverehrung zu bestärken.

1 Ibid., S. 232 f.

2 Ibid., S. 233

D Die theater- und spielplanpolitischen Vorstellungen der Reichsdramaturgie

Eine andere Position als das völkische Konzept Alfred Rosenbergs im Bereich der nationalsozialistischen Kultur- und Kunstpolitik vertrat Joseph Goebbels mit seinen Institutionen, dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und der Reichskulturkammer. Der Reichsdramaturg Rainer Schlösser regelte und überwachte im Auftrag und Sinne des Ministers die Spielplangestaltung der Theater.

Ebenso wie beim Kampfbund für deutsche Kultur und seinen Nachfolgeorganisationen wurden in der Reichsdramaturgie Gutachten zu Theaterstücken angefertigt, doch da dieses Amt kein eigenes Organ herausgab, wurden die Referate nicht veröffentlicht.¹

Aufschluß über die theater- und spielplanpolitischen Vorstellungen der Reichsdramaturgie geben Publikationen ihres Leiters. Er verfaßte Broschüren und Artikel für Zeitschriften, viele seiner Reden wurden gedruckt.

Ein Teil seiner Schriften befaßt sich monographisch mit den Dramatikern Otto Erler, Christian Dietrich Grabbe, Ferdinand Raimund und Wolfgang von Goethe.

I. Schlössers monographische Schriften

1. Otto Erler

1932 erschien in der "DBK", dem Organ der späteren Konkurrenz,

1 Anm.: Diese Unterlagen befinden sich heute in der DDR.

ein Aufsatz von Rainer Schlösser zum 60. Geburtstag des Dramatikers Otto Erler.¹

Zu dieser Zeit war die "DBK" die einzige nationalsozialistisch orientierte Theaterzeitschrift. Für Rainer Schlösser, der damals als Theaterkritiker für den "Völkischen Beobachter" arbeitete, war es daher durchaus naheliegend, auch für dieses Blatt zu schreiben.

Der Autor des Artikels ist bemüht, Otto Erler als "verkannten Dichter" darzustellen, der angeblich von der "pressebeherrschenden undeutschen Kritik" totgeschwiegen wird, und dieses Unrecht geschieht dem "unbequemen Könnern"², weil er ein deutscher Autor ist.

Ausführlich geht der Schreiber auf die dramaturgischen Prinzipien Erlers ein, nach denen die dramatischen Personen seiner Werke

'Ausprägungen des einen, rassenhaft bedingten Volkscharakters' (Erler) (sein müssen), dessen Hauptbestandteil sie mehr oder weniger rein erhalten müssen. Das bedeutet, daß die Charaktere eines Vorwurfs den Grundelementen unseres n o r d i s c h bestimmten Volkscharakters, d.h. nach Erler : dem deutschen Willen zur Wahrheit und Gerechtigkeit zu entsprechen haben. I n d i e s e m S i n n e a b e r s i n d E r l e r s D r a m e n u r - d e u t s c h .³

Außerdem verweist Schlösser auf das Konzept der "schuldfreien Tragik"⁴ des Dichters, die ihm auch als typisch deutsch gilt.

S c h u l d f r e i e T r a g i k ist aber zugleich ausgesprochen d e u t s c h e T r a g i k , weil sie ein Handeln in Wahrheit und Gerechtigkeit voraussetzt.⁵

1 Vgl. Rainer Schlösser, Otto Erler und seine Werke. DBK 1 (1932), F. 9, F. 1f.

2 Ibid., S. 1

3 Ibid., S. 1

4 Anm.: Das Konzept der schuldfreien Tragik wird in einem späteren Teil der Arbeit noch ausführlicher behandelt.

5 Ibid., S. 1

Abschließend lobt er:

Tiefschürfende dramaturgische Erkenntnisse völkischen Charakters und bühnergerechtes Gestaltungsvermögen liegen also Erlers Werken zugrunde; /.../¹

Mit Nachdruck werden dann Erlers Stücke den Theatern zur Aufführung empfohlen.

Auffallend ist bei diesem Aufsatz die Wertung nach der rassen ideologischen Norm, was bei einem Schüler von Adolf Bartels, der als erster die deutsche Literatur in jüdische und arische Werke aufteilte, nicht verwunderlich ist.

Auch die "ausgesprochen deutsche schuldfreie Tragik" ist eine rassische Kategorie, da für Schlösser deutsch so viel wie nordisch heißt, also eine rassische und nicht etwa eine nationale Bedeutung hat.

Zu den Stücken Erlers folgen in derselben Nummer einige Seiten später Referate, die aber nicht namentlich gekennzeichnet sind, so daß ihr Verfasser nicht mehr festgestellt werden kann. Doch in weiteren Veröffentlichungen² erwähnt Schlösser immer wieder Erlers Dramen positiv, besonders gefällt ihm dessen Schauspiel "Struensee". Das Stück handelt von dem deutschen Arzt Struensee, der Ende des 18. Jahrhunderts am Hofe des dänischen Königs Christian arbeitete und dort großen Einfluß gewann. Der Konflikt entsteht aus der Zuneigung des Helden zur Königin, die von ihr, da sie unglücklich in ihrer Ehe ist, erwidert wird. Das Verhältnis bleibt nicht ohne Folgen. Die Königin schenkt einem Sohn das Leben. Als ihr Mann entdeckt, daß er nicht der Vater des Kindes ist, schickt er Struensee aufs Schaffott.³

1 Ibid., S. 2

2 Vgl. Politik und Drama, Berlin 1935, S. 12 f.; Rainer Schlösser, Das unsterbliche Gespräch über das Tragische. Baldur von Schirach (Hrsg.), Wille und Macht 5 (1937), H. 11, S. 10

3 Anm.: Auch E.W. Möller, der engste Mitarbeiter Schlössers in der Reichsdramaturgie, dramatisierte den Struensee-Stoff.

Diese unglückliche Liebesgeschichte interpretiert Schlösser als ein "Drama, das Kampf und Untergang nordischen Menschentums (Struensee und Königin Karoline Mathilde) inmitten rassisch zersetzter Umwelt (König Christian) zum Gegenstand hat."¹ Otto Erler gehört von Anfang an zu den Favoriten Schlössers, wobei die Wertschätzung des Dramatikers vor allem auf der rassenideologischen Norm beruht. In den Helden von Erlers Stücken sieht Schlösser den nordischen Menschen, der von den nationalsozialistischen Rassenkundlern am höchsten eingestuft wird, verkörpert.

2. Christian D. Grabbe

Ein anderer vom Reichsdramaturgen bevorzugter Dichter ist Christian Dietrich Grabbe. 1937 bringt Schlösser das Buch "Grabbes Vermächtnis" heraus, das Auszüge aus den Dramen des Dichters und seine Rede, die er 1936 zur Eröffnung der ersten Grabbe-Tage in Detmold gehalten hatte, enthält. Aus ihr können wir ersehen, wie Schlösser die Rezeption des Werkes des Dramatikers bestimmte.

Nach einer Abrechnung mit der jüdischen, liberalen und nationalen Literaturkritik, die den Wert Grabbes angeblich nicht erkannte, ja nicht erkennen konnte, kommt er auf seinen, den nationalsozialistischen und daher richtigen Ansatz, für eine Deutung des

Forts. v. Fußnote 3 v. S.115:

Sein Stück mit dem Titel "Der Sturz des Ministers", schon 1932 konzipiert, aber erst Jahre später vollendet, wurde 1937 am Alten Theater Leipzig uraufgeführt. Vgl. Günther Rühle, Zeit und Theater 1933 - 1945, Band VI, Frankfurt, Berlin, Wien 1974, S. 791

1 Rainer Schlösser, Politik und Drama, S. 12

Anm.: König Christian wird in dem Stück als Schwächling und Lüstling, als krankhaft veranlagt dargestellt.

Werkes: "Es (ein Phänomen wie Grabbe) will seelisch und geistig, es will, aus dem Blute begriffen sein."¹

Schlösser erkennt die nordische Rassenzugehörigkeit des Dichters, von der dessen "Seele" und dessen "Antlitz" bestimmt gewesen sei.² Aus ihr leitet der Verfasser dann die politische Haltung Grabbes ab, er schildert ihn als den "einzigen völkischen Visionär seiner Zeit"³, den "völkisch Seherischen"⁴, den "Deutschesten seiner Zeit"⁵, der gerade wegen dieser Einstellung einsam gewesen und von seinen Zeitgenossen mißverstanden worden sei. Für die Stoffwahl des Dichters macht er wiederum dessen nordisches Blut verantwortlich.

Das Ursprünglichste ist sein (Grabbes) bodenständiges, blutechtes Niedersachsentum, das Nordische. Es lenkte seinen Blick zwangsläufig auf Erscheinungen wie Heinrich den Löwen und Hermann den Cherusker, und seine Deutungen ihrer Schicksale sind nicht zufällig Vorwegnahmen unserer Einsichten.⁶

Diese großen historischen Gestalten, die im 19. Jahrhundert als Nationalhelden verehrt wurden und die Helden in Grabbes Dramen sind, bieten sich für eine nationalsozialistische Interpretation an: leicht kann man sie in nationalsozialistische Führergestalten umdeuten.

Forts. von Fußnote 1 von S.116:

"Das Drama zeigt, wie die Königin Karoline Mathilde, kaum fünfzehnjährig, mit dem krankhaft veranlagten Christian von Dänemark vermählt, eben durch dies Ehebündnis in die Hände eines zuinnerst verdorbenen, ihre mädchenhafte Keuschheit in den Schmutz ziehenden Lüstlings gerät, wie sie ein trauriges Dasein führen muß, bis sie für Struensee, des Königs Günstling entflammt". DBK 1 (1932), F. 9, S. 4

1 Rainer Schlösser, Grabbes Vermächtnis, Münster 1937, S. 9 f.

2 Vgl. ibid., S. 12

3 Ibid., S. 16

4 Ibid., S. 8

5 Ibid., S. 14

6 Ibid., S. 18; Anm.: Hermann der Cherusker ist der Held in Grabbes Drama "Hermannsschlacht", Heinrich der Löwe ist der Held in Grabbes Hohenstaufendrama "Kaiser Heinrich der Sechste".

Ihn zogen jene großartigen Charaktere an, 'durch die die Geschichte einen Ruck macht': Marius und Sulla, Napoleon, die Tatmenschen, Hannibal, der Held unter Händlern, die Hohenstaufen und Hermann der Cherusker, unsere großen Führergestalten! Diese stählerne Romantik begriff ganz folgerichtig die Ablehnung alles Mittelmäßigen in sich ein.¹

Mit der Bezeichnung "stählerne Romantik", der von Goebbels herausgegebenen Parole für das nationalsozialistische Kunstschaffen, wird das Werk Grabbes als nationalsozialistische Dichtung vereinnahmt, gleichzeitig wird es der "heldenhaften Dichtung" zugeordnet. Die Dramengestalten Grabbes gelten als Verkörperungen des Führerprinzips.

Durch einseitige und verfälschende Interpretation gelingt es Schlösser, den Dramatiker in einen nationalsozialistischen Vorkämpfer umzufunktionieren, so ehrt er ihn am Ende seiner Rede mit folgenden Worten:

/.../ - wir nehmen ihn neuerlich in die Gemeinschaft aller Deutschen auf. Die Kreuze all derer, die am Wege zu größeren Zielen starben, haben die Enkel das hohe Ziel leichter finden lassen. Darum kränzen wir die Grabsteine dieser Männer. Darum ehren wir sie. Und sei es nach hundert Jahren. Hundert Jahre sind nichts vor dem, was wir völkische Willenhaftigkeit nennen. Im reifsten was Grabbe schuf, leuchtet diese Willenhaftigkeit auf.²

Grabbe ist ein erklärter Lieblingsdichter Schlössers, diese zweifelhafte Ehre verdankt er vor allem seiner angeblich nordischen Herkunft und Art, sie beruht auf der rasseneideologischen Norm .

Zusätzlich beutet man seine Werke im Dritten Reich hemmungslos zur Unterstützung nationalsozialistischer Politik aus, zur Verherrlichung des Führertums, zur Mobilisierung für kriegerische und imperialistische Ziele und in der 2. Hälfte des Weltkriegs zur Stärkung des Durchhaltewillens der deutschen

1 Ibid., S. 17

2 Ibid., S. 24

Bevölkerung. Sie werden so ausgelegt, daß sie die politische Norm erfüllen.

Das Drama "Hannibal" verstand man unter anderem auch als Gleichnis auf die Situation Deutschlands während und nach dem Ersten Weltkrieg, in ihm sah man die Dolchstoßlegende (Hannibal der Kämpfer wird von seiner Heimat, die vom Krämergeist beherrscht wird, im Krieg gegen Rom im Stich gelassen) und den "Schmachfrieden von Versailles" thematisiert.

In seinem 'Hannibal' /.../ sind einige Szenen von einer überraschenden geschichtlichen Symbolik. Man glaubt in der Senatssitzung, in der der Untergang Karthagos beschlossen wird, die Stimme Clémenceaus zu hören./.../ Wenn man Grabbe erlebt, hat man das Gefühl, er hat das alles vorausgesehen und deutet die Gegenwart am fernen geschichtlichen Ereignis. Noch unheimlicher als die dramatische Senatsszene ist die Szene zwischen den Vertretern Karthagos und den römischen Unterhändlern. Karthago läßt sich zu der von Rom gewünschten Erfüllungspolitik nicht herbei. Es leistet einen letzten heroischen Widerstand. Es gibt in der älteren deutschen dramatischen Literatur nicht eine einzige Szene, die ein ebenso leidenschaftlicher Protest gegen das Diktat von Versailles im geschichtlichen Gleichnis hätte sein können.¹

Die Hauptfiguren der "Hermannsschlacht" der Römer Varus und Hermann der Cherusker werden als Vertreter des "harten römischen Soldatentums" und des "unbändigen Freiheitswillens der Germa-

1 Wilhelm Westecker, Heroische Geschichtsdramen. Bühne 4 (1938), H. 12, S. 399;

Anm.: Georges Clémenceau, französischer Ministerpräsident von 1917 - 1920, war der Vorsitzende der Friedenskonferenz von Versailles. Er ist nach Ansicht der Nationalsozialisten verantwortlich für die Bedingungen des in ihren Augen ungerechten Friedensvertrages von Versailles, der von Deutschland Gebietsabtretungen, Reparationszahlungen und Abrüstung verlangte.

"Kein großer Wille, die Welt oder Europa neu zu gestalten, sondern einzig fanatischer, bis zur Unsinnigkeit gesteigerter Haß des 'Tigers' Clémenceau herrschte (bei der Friedenskonferenz). Wilson resignierte vor der Hemmungslosigkeit des Franzosen völlig." Gerhard Krüger, Geschichte des Deutschen Volkes, Leipzig 1939, S. 241

nen"¹ gedeutet; Hermann wird schließlich zum "großen politischen Gestalter, der die deutsche Einheit herstellt."²

In der Darstellung des "weltweiten und hochsinnigen Herrscherwillens der Hohenstaufen"³ sah man das Hauptthema der beiden Hohenstaufendramen Grabbes "Barbarossa" und "Heinrich der Sechste", mit ihnen konnte man Führer- und Herrenmenschenideologie demonstrieren und Kriegspropaganda betreiben.

Doch über jede Kritik erhaben ist seine (Grabbes) Liebe zu Volk und Vaterland, ist seine politische Tat, die Verherrlichung des kämpferischen und des höchsten Einsatzes für Volk und Vaterland.⁴

Rassenideologisch orientiert wurden die Stücke. "Don Juan und Faust" und "Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" rezipiert.

In 'Don Juan und Faust' stellt er der nordischen Welt, ihrer Größe und ihrer tragischen Maßlosigkeit den sinnensfreudigen Genußmenschen des Südens und den tragischen Sturz ins Haltlos-Sinnliche gegenüber, /.../⁵

Das Lustspiel "Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" sah man als Ausdruck des fälisch-nordischen Humors Grabbes an.

Es handelt sich bei diesem Stück weder um einen Bierulk noch um eine bloße Literaturkomödie. Vielmehr war es nach Denkungsart und den gegebenen Zeitumständen die nordisch-fälische innere Befreiungstat eines den Zwiespalt im Le-

1 Ibid.

2 Peter Schiffers, Grabbe in den Spielplan „Bühne 7 (1941), H. 14, S. 326

3 Wilhelm Westecker, a.a.O., S. 399

4 Peter Schiffers, a.a.O., S. 324

5 Ibid., S. 324

ben sehenden und durch humorige Überlegenheit erträglich machenden, sozusagen metaphysischen Schalksnarren. 1

Die fragwürdige Wertschätzung, die Grabbe vom Reichsdramaturgen² und einigen nationalsozialistischen Literaturwissenschaftlern (Nadler) entgegengebracht wurde, und die Verwendbarkeit seiner Werte zur Unterstützung nationalsozialistischer Weltanschauung und Politik führten zu einer dubiosen Renaissance seiner Stücke auf den Bühnen des Dritten Reiches. Wieweit die Dramen diesem Mißbrauch Vorschub leisteten, kann hier nicht untersucht werden; aber sicher wurde die nationalsozialistische Deutung ihnen nicht gerecht, sie fügte nur einen weiteren Abschnitt zu der an Mißverständnissen reichen Rezeptionsgeschichte von Grabbes Schaffen hinzu.

Im Herbst 1936 zum 100. Todestag des Dichters³ wurden in seiner Heimatstadt im Lippischen Landestheater Detmold die Ersten Grabbe-Tage veranstaltet. Zu ihnen wurden beispielhafte Grabbe-Inszenierungen von deutschen Bühnen eingeladen, darunter waren sogar zwei UA: das "Marius und Sulla"-Fragment wurde in einer Bearbeitung von Wolfgang Petzet in einer Inszenierung des Stadttheaters Münster und die "Hermannsschlacht" in einer Bearbeitung von Bruno Walter Iltz in einer Inszenierung vom Düsseldorfer Schauspielhaus gezeigt. Ein Jahr später, am 29. Oktober 1937, brachte das Landestheater Detmold aus Anlaß der Zweiten Grabbe-Tage das dramatische Märchen "Aschenbrödel" als UA heraus.

-
- 1 Rainer Schlösser in einer Rede an den 3. Detmolder Grabbe-Tagen 1938; zit. nach Wilhelm Westecker, a.a.O., S. 400. In dieser Ansprache berief sich Schlösser bei seiner Deutung von "Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" auf Siegfried Kadner, Rasse und Humor. In diesem Buch wird die rassenbiologische Bedingtheit des Humors dargelegt, wobei der Humor als "seelisches Erbteil der nordischen Rasse" deklariert wird.
 - 2 Schlösser hatte neben seinen vielen anderen Ämtern auch das Präsidium der Grabbe-Gesellschaft inne.
 - 3 Anm.: Grabbe wurde am 11. Dezember 1801 in Detmold geboren, wo er auch am 12. September 1836 starb.

Auch um das "Koszinsco"-Fragment des Dichters bemühte man sich: am 18. Februar 1940 zeigte das Stadttheater Münster die erste Szene des Stückes; am 8. Januar 1941 wurde es am Stadttheater Gelsenkirchen vollständig uraufgeführt.

Im Sommer 1941 fand eine Grabbe-Festwoche in Bochum statt.

Das Ensemble des Bochumer Theaters hatte unter der Regie seines Intendanten Saladin Schmitt acht Inszenierungen von Grabbes Dramen ("Gothland", "Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung", "Don Juan und Faust", "Barbarossa" und "Heinrich der Sechste", "Napoleon", "Hannibal" und "Hermannsschlacht") erarbeitet, die an den Abenden vom 6. bis 13. Juli gespielt wurden. In seiner Eröffnungsansprache nannte Schlösser das Unternehmen martialisch eine "Heerschau des Grabbeschen Lebenswerkes" und hoffte, daß dieser "Impuls sehr bald im Gesamtspielplan der deutschen Bühnen zu spüren sein wird."¹

Inwieweit sich der Wunsch des Reichsdramaturgen erfüllt hat, und die Werke Grabbes ins Repertoire der Bühnen eingingen, wird die Analyse der Spielpläne des Bayerischen Staatsschauspiels ergeben.

3. Johann Wolfgang Goethe

Am 14. Juni 1941 hielt Rainer Schlösser in seiner Eigenschaft als Chef des Kulturamtes der Reichsjugendführung² in Weimar vor einer Hitler-Jugend-Versammlung eine Rede, die unter dem aufschlußreichen Titel "Goethe als Großdeutscher"³ in einer Broschüre veröffentlicht wurde.

1 Zit. nach Peter Schiffers, a.a.O., S. 326

2 Anm.: Dieses Amt hatte Schlösser seit 1939 inne.

3 Vgl. Rainer Schlösser, Goethe als Großdeutscher. Rede anlässlich des Festaktes im Deutschen Nationaltheater zu Weimar am 14. Juni 1941, o.O. u. J. (1941?)

Mit spitzfindigen und kuriosen Kombinationen versucht der Reichsdramaturg, Goethe als Vertreter des großdeutschen Gedankens und Knder Großdeutschlands darzustellen, dessen Ideen nun von Hitler in die Tat umgesetzt worden sind.¹

Leben und Werk des Dichters müssen dazu herhalten, nationalsozialistische Gebietsansprüche und Eroberungspolitik zu legitimieren. Da sich aber Biographie und Schaffen Goethes für dieses Vorhaben nicht unbedingt eignen, fallen die Konstruktionen Schlössers für seine Beweisführung oft haarsträubend aus. Große Schwierigkeiten hat er zum Beispiel, Belege für die behauptete Zugehörigkeit Danzigs² zum Deutschen Reich bei Goethe zu finden, da der Dichter nie in dieser Stadt war und sie auch in keinem Zusammenhang mit seiner Arbeit steht. Mit rabulistischen Überlegungen aber kommt der Redner auf die gesuchte Verbindung: Goethe kannte Danziger Bürger, so unter anderem Arthur Schopenhauer und dessen Mutter, und die Tatsache, daß der Philosoph in Frankfurt, dem Geburtsort Goethes, starb, ist für Schlösser ein Hinweis auf die

sinnvolle Verflochtenheit deutschen Lebens und deutscher Kultur: Danzig-Weimar-Frankfurt, alle drei Städte stehen im gleichen Zeichen, welches wir heute das Großdeutsche Reich nennen, in dem der deutsche Geist, den wir weitgehend mit Goethe gleichsetzen können, lebt.³

Auf ähnliche Weise wird die Zugehörigkeit des Saarlandes, des Elsaß, der "Ostmark" (Österreich) und des Sudetenlandes zum Deutschen Reich von Goethe hergeleitet. Die Größe seines Namens wird von den Nationalsozialisten zur Bestätigung ihrer territorialen Ansprüche und Eroberungen mißbraucht.

1 Anm.: 1941 war das Ziel des "Volkstumskampfes der deutschen Nation", die Zusammenfassung aller Deutschen in einem Reich, verwirklicht.

2 Anm.: Danzig war seit 1. September 1939 wieder Bestandteil des Deutschen Reiches.

3 Vgl. Schlösser, Goethe als Großdeutscher, S. 7

Das Saargebiet, die Ostmark, die Sudetenlande und der böhmische Raum, Danzig und der deutsche Osten, Elsaß, Luxemburg wie überhaupt die Westmark des Reiches sind lebendigster Bestandteil des Werkes, das den Namen Goethe trägt. Wenn diese deutschen Lande heute wieder zum Deutschen Reich gehören, so bestätigt sich die Behauptung, daß im Schaffen unserer größten deutschen Geister Sehnsüchte einbeschlossen lagen, die die Nation im Kampfe zu verwirklichen gehalten war, sofern sie sich vor ihrer Vergangenheit nicht schämen wollte.¹

Die Anerkennung Goethes beruht dabei auf der Norm auf politischer Grundlage, sein Leben und Werk werden trickreich so ausgelegt, daß sie zur Unterstützung der imperialistischen Politik der Nationalsozialisten taugen. Außerdem wird er auf Grund der Norm auf nationaler Grundlage als großer deutscher Dichter gefeiert, wobei es sich allerdings um einen Auswuchs des nationalen Gedankens handelt: die geistige Größe Goethes wird als Aufforderung und Verpflichtung zu deutscher machtpolitischer Größe mißverstanden. Es geht dabei nicht um eine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit den Arbeiten des Dichters; das Werk Goethes verkommt dem Redner zu einer Ansammlung von Belegstellen für die Zugehörigkeit von Grenzgebieten zum Deutschen Reich.

So ist es nicht verwunderlich, daß in der Ansprache nur drei Dramen erwähnt werden, nämlich "Egmont", "Götz von Berlichingen" und "Faust", und die letzten beiden auch nur, weil sie angeblich im Elsaß entstanden sind.²

Das Volksbuch von Dr. Fausten kannte er schon lange, hier aber gewann er sein eigentliches Leben. Aus dem frischen Volkstreiben in und um Straßburg, durch die kürzeren oder längeren Wanderfahrten, die ihn in die Umgebung führten, wurde der tote Buchstabe des überkommenen Stoffes Schritt

1 Rainer Schlösser, Goethe als Großdeutscher, S. 4

2 Anm.: Nur die erste Fassung des Schauspiels "Götz von Berlichingen" entstand in Straßburg.

für Schritt Widerspiegelung des lebendigen Lebens.¹

Die kurze Zeitspanne von März 1770 bis August 1771 in Straßburg ist m e h r als Episode eines reich bewegten Lebens; schon deswegen, weil ganze Generationen Deutscher um das Elsaß recht eigentlich erst durch Goethe wußten. Es ereignete sich, was ich die Entdeckung der Deutscherheit nennen möchte, ein so einschneidendes Geschehen, daß Goethe dem südlicheren Traum, dem ihn sein späteres Leben bescherte, nie bis zur Gefährdung seines Deutschgefühls verfallen konnte.²

Hier deuten sich die Schwierigkeiten an, die die Nationalsozialisten mit der Rezeption des Werkes von Goethe hatten, das sich nicht ohne weiteres für ihre Zwecke usurpieren ließ. Man mochte zwar auf den Ruhm Goethes zur Errichtung einer glänzenden Kulturfassade nicht verzichten, aber von seinen Theaterstücken waren nur "Egmont", "Götz von Berlichingen", die als "heldenhafte Dichtung" ausgegeben werden konnten, und vor allem der "Faust" gefragt, weil "hier wird uns der ewige Deutsche gezeigt, und wir werden erst dadurch befähigt, selbst ganz Deutscher zu sein".³ So wird die universale "Faust"-Dichtung zum Vorbild für Deutschtum degradiert, wobei deutsch auch eine rassische Komponente hat, so daß sie gar zur Illustration nordischer Rasseigenschaften wird.

Dieses Werk ("Faust") eines achtzigjährigen Lebens faßt alles Geistige und Seelische unserer Art (Rasse!) , unsere Haltung und unser Verhalten in e i n e m Symbol zusammen.⁴

Auffallend ist, daß Schlösser bei der Beurteilung des Werkes

1 Rainer Schlösser, Goethe als Großdeutscher, S. 8

2 Ibid., S. 9

3 Rainer Schlösser, Goethe in unserer Zeit .Bühne 8 (1942), H. 13, S. 241

4 Ibid.

von Goethe sehr zurückhaltend mit der rassenideologischen Norm argumentiert. Der Grund hierfür dürfte darin liegen, daß sich bei Goethe nach den Erkenntnissen der nationalsozialistischen Rassenlehre ein ostischer Einschlag zeigt¹, was in den Augen der Nationalsozialisten, die diese Rasse minder bewerteten, ein großes Manko darstellt. Um allzu peinlicher Verlegenheit zu entgehen, nimmt man an, daß der nordische Rassenanteil bei dem Dichter der Überwiegende ist.

Ostische Neigung zur Beschaulichkeit und Entstraffung ist bei Goethe als ein Einschlag seines Wesens mehr im täglichen Leben erschienen, /.../. In Goethes Kunst ist die Neigung zu ostischer Beschaulichkeit immer wieder durch nordische Strenge und Zucht der Empfindung zu jener 'Heiterkeit' gestaltet, die er selbst so oft nennt, ja zu 'klassischer Ruhe', zu 'apollinischem Wesen', wie sie für viele nordische Künstler bezeichnend /.../ ist.²

Die Rezeption Goethes war für die Nationalsozialisten nicht unproblematisch, zu viel in seinem Werk stand gegen die Ausbeutung für ihre Zwecke, aber man bediente sich gerne seines Ansehens zur Darstellung als Kulturnation.

Zu Exemplifizierung der Schwierigkeiten, die man im Umgang mit dem Dichter hatte, und für die Feinheiten, derer es bedurfte, um ihn für nationalsozialistischen Gebrauch doch noch zu retten, folgt hier noch ein Zitat.

Nach dem allen begreift es sich, daß Goethe vielfach als Ewiger Deutscher, ja als Vertreter des Germanischen schlechthin, gefeiert worden ist. Immerhin kann das nur mit gewissen Einschränkungen gelten. Es geht ein eigenartiger Dualismus durch sein Leben. In jungen Jahren empfand, dachte und dichtete er unbedingt germanisch. Im Faust hat er ein unerreichtes Gesamtbild, in Götz und Egmont besondere geschichtliche Typen des germanischen Menschen gezeichnet, in den Volksszenen des Egmont auch

1 Vgl. H.K.F. Günther, Rasse und Stil, S. 64 ff.

2 Ibid., S. 75

das Volkstum lebensvoll erfaßt. In der mittleren Periode seines Lebens sehen wir eine Wendung von der Begeisterung für die deutsche Vorzeit einschließlich der Kunst (Gotik!) zur Versenkung in die Antike, um nicht zu sagen zum Hellenenkultus. Wieder und wieder aber hat sich Goethe zum Heimischen zurückgefunden, ja er hat sich gewaltsam aus seinem Hellenenrausche aufgerüttelt, /.../ ¹

4. Ferdinand Raimund

Besonders setzte sich Schlösser für das Werk Ferdinand Raimunds ein. Im Juni 1940 fand zum 150. Geburtstag² des Dichters in Wien³ eine Raimund-Woche statt mit Aufführungen seiner Stücke "Entfesselte Phantasie", "Alpenkönig und Menschenfeind" und "Der Verschwender" und einer Ausstellung in der Nationalbibliothek mit dem Titel "Volkstümliches Theater in der Ostmark und Ferdinand Raimund", die am 2. Juni 1940 in Anwesenheit von Vertretern von Partei, Staat und Wehrmacht eröffnet wurde. Der Reichsdramaturg nahm an den Feierlichkeiten teil und hielt eine Rede, die gekürzt in der "Bühne" publiziert wurde.⁴

Die rassistische Einordnung ist für den Redner wiederum der entscheidende Punkt im Zugang zu dem Werk des Dramatikers.

Wesen und Werk Raimunds entschlüsselt sich uns, wenn wir ihn, wie das versucht wurde, im Sinne der Rassenforschung Günthers als wesentlich nordisch bestimmte Natur erkennen, deren Grundgefühl im Tragischen wurzelte. Nur so begreift sich seine unerhörte Wahrheit in einer schrecklich verlogenen Zeit und inmitten einer seelisch brüchigen Gesellschaft.⁵

Schlösser ist in seinem Vortrag vor allem darum bemüht, Raimund als deutschen Dichter zu charakterisieren.

"Raimund, das ist das deutsche Antlitz, das ist das deutsche

1 Ludwig Schemann, Deutsche Klassiker über die Rassenfrage, München 1934, S. 18

2 Anm.: Ferdinand Raimund wurde am 1. Juni 1790 in Wien-Mariahilf geboren; er starb am 5. September 1836 in Pottenstein bei Wien.

3 Anm.: Österreich gehörte seit dem 13. März 1938 zum Deutschen Reich.

4 und 5: siehe Seite 128

Gemüt und das deutsche Herz in wahrhaft bezwingender Form."¹

Für die Nationalsozialisten bestand bei der Rezeption des Dramatikers die Schwierigkeit darin, daß er aus dem habsburgischen Österreich stammte, einem Vielvölkerstaat, was nach nationalsozialistischer Lesart Hort des "Passenchaos" bedeutet. Daher war für seine Reputation eine besondere Betonung seines Deutschtums angebracht.

Nach Ansicht des Redners war das deutsche Wesen Raimunds aber so stark, daß er den verderblichen Einflüssen nicht unterlag.

Ergriffen beobachten wir, wie der deutsche Geist (Raimunds) die Unzahl fremder Einflüsse, denen naturgemäß jeder künstlerisch Tätige im habsburgischen Österreich ausgesetzt war, zu überwinden wußte und in deutsches Wesen aufgehen ließ.²

Auch für nationalsozialistische politische Zwecke ließen sich die Theaterstücke Raimunds einspannen. Sie, die immer glücklich enden, da die Helden in ihnen die Chance der Bewährung haben und diese auch nutzen, vermitteln dem Publikum Optimismus, was von Goebbels und seinen Gefolgsleuten vor allem in Kriegszeiten als eine wichtige Aufgabe des Theaters angesehen wurde.

Fußnoten 4 und 5 von Seite 127:

4 Vgl. Rainer Schlösser, Raimund, das ist das deutsche Antlitz. Bühne 6 (1940), H. 13, S. 182-185

5 Ibid., S. 183

Anm.: Heinz Kindermann charakterisiert die Zeit von Raimunds Schaffen als "Zeitenwende", "Einbruch materialistischer Zeiten", "hereinflutende individualistische und materialistische Chaotik der Liberalen". Vgl. Heinz Kindermann, Ferdinand Raimund im großdeutschen Raum. Bühne 6 (1940), H. 12, S. 164. Raimunds Schaffensperiode lag zwischen Nachkrieg (Befreiungskriege) und Vormärz, in der Zeit der Restauration, die bestimmt war von den strengen Zensur- und Überwachungsmaßnahmen Metternichs. Das Anliegen der restaurierten Mächte war, die Ideen der Französischen Revolution zu unterdrücken.

1 Rainer Schlösser, a.a.O., S. 182

2 Ibid., S. 184

In solchen Zeiten (Kriegszeiten) nun ist es umso notwendiger, daß die Staatsführung eifrig darum bemüht bleibt, hier rechtzeitig für Ausgleich zu sorgen und dem Volke gerade in so schweren Zeiten Entspannung und Erholung zu geben, auf die es heute mehr denn je Anspruch erheben kann. Ohne Optimismus ist kein Krieg zu gewinnen; er ist genauso wichtig wie die Kanonen und die Gewehre. Gerade in kritischen Stunden hilft der Optimismus Schwierigkeiten überwinden und Hindernisse beiseiteschieben.

Die Botschaft der Raimundschen Zaubermärchen wird dazu benutzt, den Zuschauern zu suggerieren, daß auch für sie wie für die Dramenhelden nach schweren Zeiten und ernsten Prüfungen, die sie wie diese zu bestehen haben, alles gut enden wird, daß über Not und Leid der Weg ins Glück führt, wenn man sich nur bescheidet.

Die einmalige Leistung Raimunds ist nun, daß ihn die Verzweiflung nie übermannt hat, nein, er macht im Gegenteil in all seinen Werken gegen sie Front. Er verkündet im 'Alpenkönig' die gute Lehre vom Blau des Himmels, das man nicht anzweifeln dürfe, wenn es auch oft Wolken verhüllten. /.../ ²

Die Stücke Raimunds sollen also der psychologischen Aufrüstung der Bevölkerung dienen, damit sie Entbehrungen und Opfer im Krieg leichter erträgt.

Das Schaffen des Dramatikers erfüllt demnach die rassenideologische und politische Norm.

Am Ende seiner Rede macht Schlösser Raimund zum Vorfahren nationalsozialistischer Theatervorstellungen und empfiehlt vorrangig die Stücke "Der Bauer als Millionär", "Der Alpenkönig und der Menschenfeind" und "Der Verschwender" den Theatern zur Aufnahme in ihre Spielpläne.

1 Joseph Goebbels, Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer und NS Gemeinschaft "Kraft durch Freude", 27. November 1939, im Theater des Volkes, Berlin. Zit. nach Bühne 5 (1939), H. 23, S. 460

2 Rainer Schlösser, Raimund, S. 183

Dank dieser Kraft zur Verdeutschung verwirklichte sich durch Raimund hundert Jahre bevor der Nationalsozialismus seine kulturpolitischen Forderungen erhob, für ein kurzes Jahrzehnt ein lebendiges, in seinen bildungsmäßigen Voraussetzungen nicht übersteigertes, allgemein eingängiges, hoch und niedrig gleicherweise herzerfreuendes Volks - theater. Wir, die wir unter den freilich gewandelten Voraussetzungen unserer Zeit ein Gleiches anstreben, haben allen Anlaß, dieser Tatsache als einer Verpflichtung dankbar zu gedenken.¹

II. Schlösser: Das Volk und seine Bühne

Zu theater- und spielplanpolitischen Fragen äußerte sich Schlösser ausführlich in zwei Schriften, in "Das Volk und seine Bühne" und in "Politik und Drama". Beide erschienen 1935, in dem Jahr, als Rainer Schlösser neben dem Amt des Reichsdramaturgen auch noch die Leitung der Reichstheaterkammer übernahm. Nicht zuletzt mögen auch die erfolgreichen Berliner Modellveranstaltungen der "NS Kulturgemeinde" im Winter 1934/35 Schlösser als Vertreter des Goebbels-Flügels veranlaßt haben, kulturpolitisch Stellung zu beziehen. Zu diesem Zeitpunkt war Rosenberg noch ein ernst zu nehmender Rivale. Es galt dem hartnäckigen Konkurrenten Paroli zu bieten.

In "Das Volk und seine Bühne" behandelt Schlösser die Stellung der Kunst, speziell der theatralen und dramatischen, im nationalsozialistischen Staat. Er schätzt die Wirkungsmöglichkeit des Dramas und des Theaters hoch ein, er spricht in diesem Zusammenhang von der "Macht, die dem Instrument der Bühne ver-

1 Ibid., S. 184 f.

liehen ist."¹ Diese Überzeugung von der Macht zur Beeinflussung, die Drama und Theater besitzen, erklärt auch die starke Aufmerksamkeit, die man im Dritten Reich auf diese beiden Kunstformen verwandte. Aufgrund der ihnen zugeschriebenen starken Wirkungspotenz schienen sie dem Nationalsozialismus zur Popularisierung ihrer Weltanschauung und Politik geeignet.

Mit einem Wort: die dramatische Kunst ist eine politische Großmacht, und wenn sie sich nicht g e g e n , sondern f ü r die politische Notwendigkeit des Volkes, für das sie wirkt, stellen will, so muß sie diese politischen Notwendigkeiten achten.²

Daß sich die zeitgenössische Dramatik, will sie anerkannt werden, für die "Notwendigkeiten des Volkes", die die Nationalsozialisten bestimmten, und damit für den Nationalsozialismus zu entscheiden habe, war dabei keine Frage; das heißt die dramatische Kunst wurde nach der politischen Norm bewertet.

Demnach wurden vor allem die Dramen positiv beurteilt, die sich als Instrument nationalsozialistischer Politik einsetzen ließen. Diese Art von Tendenztheater wird vom Reichsdramaturgen bejaht und gefordert. Tendenz bedeutet für ihn der "Wille, einer starken Weltanschauung starken Ausdruck zu geben /.../."³

Um von der Überredungskraft des Theaters zu profitieren, überwachte das nationalsozialistische Regime dieses für es so wichtige Propagandainstrument. Neben einer konsequenten Personalpolitik versuchte man durch Kontrolle des Spielplans, der "wie seit langem nicht, heute wieder das Gesicht des Theaters bedeuten soll"⁴, das Theater in den Griff zu bekommen.

1 Rainer Schlösser, Das Volk und seine Bühne, Berlin 1935, S. 10

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid., S. 7

Die Richtlinien für die Spielplangestaltung bestimmte der Reichsdramaturg, er entschied, die Aufnahme welcher Stücke in den Spielplan erwünscht, geduldet oder untersagt war. Wie sollte nun ein Spielplan seiner Meinung nach aussehen? Als wesentlichen Bestandteil eines Theaterspielplans empfiehlt Schlösser die "eigentliche Substanz unserer Dramatik, die Klassiker".¹ Aber nicht alle Werke der Klassiker werden im gleichen Maße und vorbehaltlos erwünscht, sondern nur in Auswahl sollten sie dem Publikum geboten werden.² Als vorbildlich gelten ihm die Werke Schillers, Kleists und Hebbels und einige Stücke Goethes.

Schiller wird als nordischer Dichter gerühmt. Sein Werk erfüllt die rassenideologische Norm. Die "deutsche[n] Dramen Goethes"³, "Faust", "Götz" und "Egmont" werden als "heldenhafte Dichtung" anerkannt. Doch die höchste Verehrung wird Kleist und Hebbel entgegengebracht, die als Vorbilder für den von Goebbels geforderten Stil der "stählernen Romantik" und der von Schlösser propagierten "heroischen Tragik" ausgegeben werden.

Und neben diese Größten stellten sich jene wahrhaft Großen, deren Dichtungen nach meinem Dafürhalten recht eigentlich die Operationsbasis für unseren Kampf um einen neuen Stil der stählernen Romantik und heroischen Tragik abgeben könnten: Kleist und Hebbel.⁴

Beide Dramatiker werden vorrangig nach der rassenideologischen Norm rezipiert: Kleist als der "unserem Mythos von Blut und

1 Ibid., S. 27.

Anm.: Der Reichsdramaturg spricht hier zwar speziell vom Spielplan des Theaters der Jugend in Berlin, diese Äußerung von ihm kann aber verallgemeinert werden. In ihr drückt er seine gültige Meinung zur Bedeutung der Klassiker für das Theater im nationalsozialistischen Deutschland aus.

2 Vgl. Rainer Schlösser, a.a.O., S. 28

3 Vgl. *ibid.*, S. 29

4 *Ibid.*, S. 29

Ehre wohl artverwandteste Klassiker", Hebbel als der "spezifische Dramatiker der germanischen Ehre."¹

Dieses Urteil Schlössers über Hebbel stimmt ganz mit dem seines Lehrers Adolf Bartels überein, für den der Dramatiker der "ausgesprochen nordische, germanische Dichter"² ist. Die dramatischen Personen in den Stücken des Dichters interpretiert er als "Reflexionsmenschen, wie es ja die nordischen Menschen in der Tat vielfach sind."³

Die Aufnahme Hebbels durch die nationalsozialistische Literaturwissenschaft ist ein treffendes Beispiel für eine Rezeption nach der rassenideologischen Norm: er wird als der nordische Dichter par excellence gedeutet, seine vermeintliche nordische Rassenzugehörigkeit und Herkunft machen ihm zum Lieblingsobjekt für rassistisch orientierte Interpreten,⁴ die sich dabei gern auf das Urteil des Rassenforschers H.K.F. Günther berufen.

Der mächtigste Dichter nordischen Wesens, den Deutschland besitzt, ist H e b b e l . Nicht der größte deutsche Dichter, wohl aber der nordischste oder der größte Dichter nordischen Wesens ist er: In ihm hat sich innerhalb der deutschen Sprache nordisches Wesen am reichsten und kraftvollsten offenbart. Hebbel kann geradezu zur Prüfung dienen: wer ihm minder vertraut, oder ihm fremd gegenübersteht, der muß mit manchen Seiten seines Wesens außerhalb des Bezirks der nordischen Seele stehen.⁵

Die Kriterien für die Auslese der Klassiker zur Aufnahme der Theater im Dritten Reich sind für Schlösser die Normen auf politischer und rassistischer Grundlage, wobei der letzteren etwas mehr Gewicht zukommt.

1 Ibid., S. 29

2 Adolf Bartels, Hebbel und Shakespeare, Heide 1932, S. 30

3 Ibid., S. 38

4 Vgl. Franz Bielfeldt, Hebbels Menschengestaltung als dichterischer Ausdruck nordisch-deutschen Wesens, Berlin 1939. Johannes Krumm, Friedrich Hebbel, ein nordischer Dichter, Heide 1932. Adolf Bartels, a.a.O. und H.K.F. Günther, Rasse und Stil.

5 H.K.F. Günther, a.a.O., S. 37 f.

/.../ daß auch die Kunst vor allem und zunächst dem Glücke der Nation, das aber heißt: der Bejahung der rassisch bedingten seelischen Grundwerte des eigenen Volkes zu dienen habe.¹

Bei der Sichtung der zeitgenössischen Dramenproduktion stützt sich Schlösser hauptsächlich auf die politische Norm, besonders behandelt er das Angebot von Kriegs-, Zeit- und Volksstücken und von Historiendramen.

Das Kriegsstück ist für die Nationalsozialisten von besonderer Bedeutung, weil in ihm "das Kriegserlebnis und damit das Quellgebiet des Nationalsozialismus und die Grundordnung der neuen Staatsordnung behandelt wird."²

Das bedeutet aber wiederum nicht, daß jedes Kriegsstück akzeptiert wird. Für den Reichsdramaturgen stellt sich hier wie auch bei dem Zeitstück die Frage nach der Qualität, wie er sie versteht.

Diese Stücke (zum 1. Weltkrieg) sowie jene, welche das Thema der nationalen Revolution (nationalsozialistische Machtergreifung) und ihre Vorbereitung behandeln, können immer nur dann anerkannt werden, wenn die Größe des Themas in ihnen wirklich erfaßt und in würdiger, das heißt wahrhaft entsprechender Weise gestaltet ist.³

In diesem Zusammenhang wendet er sich gegen "plumpe Direktheit" und "bloße Nachbildung der Wirklichkeit"⁴, dahinter verbirgt sich eine Absage an das Kriegs- und Zeitstück sozialistischer Prägung der Weimarer Republik, das die Schrecken des Krieges als Mahnung zum Frieden verstand, das soziale Mißstände aufdecken und zu deren Behebung beitragen wollte, und

1 Rainer Schlösser, Das Volk und seine Bühne, S. 41

2 Ibid., S. 9

3 Ibid.

4 Vgl. ibid.

gleichzeitig eine Kritik an Realismus und Naturalismus.

Der nationalsozialistische Dichter ist Seher, nicht politisch handelndes Gesellschaftsmitglied. /.../
Der Ruf nach dem Gegenwartstheater, der im Zusammenhang dieser Gedankengänge immer erscholl, ist deswegen nicht mit dem Zeittheater sozialistischer Prägung zu verwechseln. Es ist der Name, der beiden gemeinsam ist, in der Sache divergieren sie.¹

Eine getreue Schilderung der Westfront im Ersten Weltkrieg könnte das Publikum am Sinn des Krieges zweifeln lassen, was fraglos nicht das Anliegen der Nationalsozialisten war. Vom nationalsozialistischen Autor wird dagegen gefordert, "daß er außerdem zu einem 'Mehr' fähig ist, nämlich dazu, Themen, die uns heilig sind, zum Symbol erhöhen zu können."²

Die symbolhafte Darstellung dient dazu, den Ewigkeitsanspruch nationalsozialistischer Weltanschauung auf Gültigkeit zu demonstrieren. Die Frontkameradschaft als Symbol nationalsozialistischer Volksgemeinschaft, der Soldat als Kündler des Dritten Reiches, als Symbol für Heldentum und Opferbereitschaft sind die Topoi des Kriegsstückes nationalsozialistischer Prägung. Auch mit der Güte der Volksstücke ist Schlösser nicht zufrieden, er verurteilt die "Hochflut von solchen plötzlich als volkstümlich ausgegebenen Ladenhütern", was sicher als Hieb gegen seinen Konkurrenten Rosenberg und die Bevorzugung der "volkhaften Dichtung" durch dessen Organisationen zu verstehen ist. Der Schreiber sieht in ihnen sogar "eine kulturelle Gefährdung des anzustrebenden Spielplans". Was dagegen die gewünschte "wahrere Form der Gattung Volksstück" ausmacht, ist aus dem Text nicht eindeutig zu erkennen. Hinter der Feststellung

1 Uwe-Karsten Ketelsen, Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reiches, Bonn 1968, S. 53 f.
2 Rainer Schlösser, ibid. S. 9

als Volksstück muß vielmehr jedes Stück gelten, das den unmittelbaren Herzschlag des Volkes in sich trägt und hörbar macht.¹

steht wieder die rassenideologische Norm.

Auch bei den historischen Dramen beklagt der Reichsdramaturg das Fehlen der "dichterischen Kraft"², damit will er hauptsächlich die Aussage der bemängelten Stücke kritisieren, die angeblich die Größe Deutschlands und seiner Geschichte nicht in gebührender Weise hervorheben. Dagegen fordert er, daß alle nationalsozialistischen Historienstücke folgende Hauptaussage beinhalten.

/.../ aber wir wollen nicht wissen, besonders nicht mit der Eindringlichkeit, die vom Drama ausgeht, daß das deutsche Schicksal eine Kette von verpaßten Gelegenheiten ist! Wir wollen uns die deutsche Geschichte nicht deuten lassen als das ewige deutsche Pech, sondern als den heroischen Läuterungsweg eines gottbegnadeten Volkes, das sich durch unzählige leidvolle Stunden zu einer inneren Reife, Tiefe und menschlichen Fülle durchgerungen hat!³

"Takt und nationales Verantwortungsgefühl" fordert der Reichsdramaturg hier als "Grundvoraussetzungen des Theaterspielplans."⁴ Das betrifft die nationale Norm, die mit der politischen eng verknüpft ist: es sollen nur Dramen, die von der nationalen Größe Deutschlands künden, und die historische Rolle der Nationalsozialisten in deren Sicht feiern, in die Spielpläne aufgenommen werden.

Es geht letztlich darum, daß die Nationalsozialisten in den gewünschten Stücken als Vollender der deutschen Geschichte auftreten wollen.

1 Vgl. Rainer Schlösser, a.a.O., S. 15 f.

2 Ibid., S. 11

3 Ibid.

4 Ibid., S. 16

Der dem Reichsdramaturgen genehme Spielplan soll sich also zusammensetzen aus nach rassischen und politischen Kriterien ausgewählten Werken der Klassiker und aus Stücken zeitgenössischer Schriftsteller, die vorranig der Norm auf politischer Grundlage genügen müssen. Allgemein formuliert Schlösser die Aufgabe der Spielplangestaltung für das Theater folgendermaßen:

Auf dem Theater als der erhabensten Kultstätte eines Volkes alle Regungen des volklichen Lebens zum Ausdruck kommen zu lassen, ohne daß sie den Rahmen des staatlichen Lebens sprengen und ohne daß wieder eine Inflation der Subjektivität eintritt, an der in den letzten Jahrzehnten das deutsche Theater fast zugrunde gegangen ist.¹

Neben der im nationalsozialistischen zum Topos gewordenen Beschimpfung des Theaters der Weimarer Republik enthält dieser Abschnitt erstens die Forderung nach der Erfüllung der rassenideologischen Norm ("alle Regungen des volklichen Lebens") und zweitens das Gebot der Einhaltung der politischen Norm ("den Rahmen des staatlichen Lebens").

III. Schlösser: Politik und Drama

Das Hauptthema der Schrift mit dem programmatischen Titel "Politik und Drama" ist die politische Funktion des Dramas und des Theaters im Dritten Reich.

Unverblümter als in dem Aufsatz "Das Volk und seine Bühne" spricht der Reichsdramaturg vom Nutzen, den das Drama dank

1 Rainer Schlösser, a.a.O., S. 7

seiner persuasiven Macht für den nationalsozialistischen Staat hat: es ist für diesen ein wirkungsvolles Propagandainstrument. Daraus schließt er konsequenterweise

wie richtig die Auffassung des nationalsozialistischen Staates ist, die Kunst überhaupt und das Drama speziell unter dem Gesichtswinkel der ungeheueren propagandistischen Auswirkung echter Kunst nach innen (im eigenen Land) und nach außen (im Ausland) zu betrachten und sie ganz folgerichtig durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda betreuen zu lassen.¹

Ausschlaggebend für die Bewertung eines Theaterstückes ist demnach seine politische Verwertbarkeit; Schlösser spricht in diesem Zusammenhang von einer "aesthetisch-politischen Bewertung des Dramas"², das heißt die politische Norm muß von den Stücken erfüllt werden.

Eine Anzahl von Beispielen, die der Reichsdramaturg in seinem Aufsatz anführt, zeigt, wie man im Dritten Reich Stücke interpretierte, um sie für die Interessen des Nationalsozialismus nutzbar zu machen, und was man an kontemporärer Dramatik schätzte. Werke von Schiller, Goethe, Kleist, Lessing und Hebbel und von den zeitgenössischen Schreibern Johst, Möller, Graff, Bethge, Euringer und Erler werden kommentiert.

1. Schiller: "Wilhelm Tell", "Die Jungfrau von Orleans"

Als politisch bedeutende Dramen aus dem Oeuvre Schillers schätzt Schlösser die "Jungfrau von Orleans", "Wilhelm Tell",

1 Rainer Schlösser, Politik und Drama, Berlin 1935, S. 8
Anm.: Diese Äußerung soll sicher wiederum die Rechtmäßigkeit des Anspruchs des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda auf die Ausübung der Kulturpolitik gegenüber der Konkurrenz von Alfred Rosenberg und seinen Organisationen beweisen.

2 Ibid., S. 17

und "Wallenstein". Bemerkenswert an der heiligen Johanna fanden die Nationalsozialisten vor allem ihren Kampf fürs Vaterland, diesen wollte man als Vorbild für kampf- und opferbereiten Einsatz sehen, der in der Vergangenheit für Deutschland (Befreiungskriege) geleistet wurde und auch weiterhin von den Bürgern für den nationalsozialistischen Staat erbracht werden muß.¹

Den politischen Charakter des "Wilhelm Tell" sieht der Reichsdramaturg

in seiner Auswirkung sowohl außenpolitisch, in seiner Anfeuerung zum Befreiungskrieg, wie innenpolitisch, in seiner Eigenschaft als Einigungsstück für das 19. und 20. Jahrhundert.²

Der Befreiungskampf des Schweizer Volkes gegen die habsburgische Feudalherrschaft, den Schiller auch in Bezug auf die Lage Deutschlands gestaltet hat, wird zur Rechtfertigung nationalsozialistischer Ansprüche auf ausländische Gebiete, in denen deutsche Minderheiten und volksdeutsche Gruppen lebten, mißbraucht. Die nationale Fragestellung des Schauspiels münzten die Nationalsozialisten um in eine Bestätigung ihrer Vorstellung von der Zusammenfassung aller Deutschen in einem Reich.

Mit dem Vergleich des Freiheitskampfes des Schweizer Volkes und der Befreiungskriege will man die Rechtmäßigkeit der eigenen Politik beweisen, die die Befreiung der Auslandsdeutschen von fremder Herrschaft zum Ziel hat.

Im Januar 1935 fand die Saarabstimmung statt. In diesem Zusammenhang lobt Kindermann die Fähigkeit des "Wilhelm Tell" zu "hinreißend - gemeinschaftsbildender, zu staatsbildender Kraft".³ Besondere Bedeutung bekamen in dieser Situation die

1 Vgl. Georg Ruppelt, Schiller im nationalsozialistischen Deutschland, S. 14

2 Rainer Schlösser, Politik und Drama, S. 9

3 Heinz Kindermann, Shakespeare und das deutsche Volkstheater. Wolfgang Keller (Hrsg.) Shakespeare-Jahrbuch, 72 (1936), S. 31

Zeilen: "Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an." (II, 2)

Im Schauspiel "Wilhelm Tell" sieht der Reichsdramaturg auch ein Vorbild der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft gestaltet. Die Tatsache, daß in dem Stück die Gegensätze zwischen Volk und Adel in der gemeinsamen Berufung auf das Vaterland und im gemeinsamen Kampf aufgehoben sind, mag den Vorwand für diese Umdeutung geliefert haben.

Zusammenfassend lobt Schlösser das Drama als "Fanfarenruf der Freiheit", "Schlachtruf 'Vaterland'", "Hochgesang der Volksgemeinschaft", "Lied der einigenden Macht vom Blut und Boden", "Stück der Bauernnot".¹

Über die "Wallenstein"-Trilogie schreibt Schlösser nur folgendes:

Was aber den Wallenstein anbelangt, so hat er bei seinen Aufführungen im neuen Reich vor allem deswegen so stark auf die Zuschauer gewirkt, weil er 'das junge berufene Individuum im Konflikt mit der alten legitimen Ordnung', also eine staatspolitische Aktion zeigt.²

Aus diesen wenigen Zeilen ist kaum zu entnehmen, wie ihre Schreiber das Stück interpretiert wissen will. Es ist zu vermuten, daß "die alte legitime Ordnung" in nationalsozialistischer Sicht ein negativer Begriff ist. Fabricius nennt Octavio "diesen Vertreter der L e g i t i m i t ä t , des 'ewig Gestrigen'."³ Dem gegenüber steht dann das "junge berufene Individuum", Wallenstein, dem damit von nationalsozialistischer Seite die Sympathie gilt. Fabricius deutet den Dramenheld als Revolutionär.

Der Entschluß, den Reichsgedanken im Kampfe gegen die kaiserliche Macht zum Siege zu führen, macht Wallenstein zum Revolutionär.⁴

1 Rainer Schlösser, Politik und Drama, S. 9

2 Ibid.

3 Hans Fabricius, Schiller als Kampfgenosse Hitlers, S. 44

4 Ibid., S. 39

Fraglos sah man ihn nicht als Revolutionär im sozialistischen Sinne, sondern als Vorfahre der nationalsozialistischen "Revolution", wie man die eigene Machtübernahme von 1933 gerne bezeichnete.¹

2. Goethe: "Götz von Berlichingen", "Egmont", "Faust"

Die Werke Goethes lassen sich nicht so unmittelbar für politische Zwecke usurpieren wie ein Teil der Dramen Schillers. Der Reichsdramaturg schätzt sie hauptsächlich wegen ihrer psychologischen Wirkungen, die er sich von ihnen auf die Zuschauer erhofft.

Mit ihrer Hilfe sollen beim Publikum gewisse Haltungen produziert werden, die dann für Ziele nationalsozialistischer Politik genutzt werden können. So ist für Schlösser das Schauspiel "Götz von Berlichingen"

in seiner kräftigen Gradheit und Gemüthaftigkeit eine unversiegbliche Quelle für die ständige Wiedergeburt unseres Volkes. Es ist unausdenkbar, wie sich unser Volk sein Bestes erhalten sollte, wenn es sich in Stunden der Weihe und Selbstbesinnung, aber auch der Ermattung und des Versagens, nicht immer wieder an der vorbildlichen Menschheit solcher Dichtungen aufrichten könnte.²

"Kräftige Gradheit", "Gemüthaftigkeit" und "Mannheit" werden den Deutschen als ihre eigentlichen Charakterwerte hingestellt. Eigenschaften, die sich jedes totalitäre Regime von seinen Bürgern wünscht, weil sie kritisches Denken und Handeln nicht enthalten. Diese Charakterisierung wird der dramatischen Gestalt des Götz von Berlichingen nicht gerecht, denn er ist durchaus auch ein Aufsässiger, er stellt sich gegen die Kirche und bricht kaiserliches Gesetz. Diesen Widerspruch lösen die

1 Vgl. Georg Ruppelt, Schiller im nationalsozialistischen Deutschland, S. 10 ff.

2 Rainer Schlösser, Politik und Drama, S. 9

Nationalsozialisten mit folgendem bewährten, trickreichen Eingriff: Götz wird als Kämpfer nationalsozialistischer Ideale interpretiert, man selbst tritt als Vollender der Vorstellungen des Helden auf; womit Götz auf der Seite des Nationalsozialismus und der Nationalsozialismus auf Seiten Götzens steht. Die "Faust"-Dichtung bezeichnet Schlösser als das "geheimnisvolle Elexier, das zu jedem Widerstand kräftigt."¹

Einige Zeilen darauf führt er fort:

Strömt von einer Dichtung (z.B. des Faust) das in ihr eingeschlossene germanisch-dynamische Wesen der Weltüberwindung und des Kampfes auf Leser und Zuschauer aus, so ist das zweifellos als ein politisches Phänomen allerersten Ranges anzusehen. ²

Diese Wirkung, die Stärkung des Kampfgeistes, war erwünscht, weil sich das nationalsozialistische Deutschland einer Welt von Feinden gegenüber sah, gegen die es sich zu behaupten galt.

Zu dem Trauerspiel "Egmont" von Goethe führt der Reichsdramaturg ein Eckermann-Zitat an:

"Ich kenne kein deutsches Stück, wo der Freiheit des Volkes mehr das Wort geredet wurde, als in diesem."³

Das deutet darauf hin, daß man dieses Drama in ähnlich entstellender Weise wie den "Wilhelm Tell" rezipierte.

3. Kleist: "Prinz Friedrich von Homburg", "Hermannsschlacht"

Schon seine Herkunft aus einer alten preußischen Offiziersfamilie sicherte Kleist bei den Nationalsozialisten ein

1 Ibid., S. 10

2 Ibid.

3 Ibid.

gutes Renomé, betrachtete man doch den preußischen Staat als eine Vorform des Dritten Reiches.

Mit Vorliebe machten sich die Nationalsozialisten an die Umdeutung der beiden vaterländisch-historischen Schauspiele des Dichters "Die Hermannsschlacht" und "Prinz Friedrich von Homburg". Auch der Reichsdramaturg schätzt sie als "die überwältigende Leistung im Bereich der dichterisch überhöhten politischen Dramatik."¹

"Die Hermannsschlacht" bedeutet für ihn die Formung des "deutschen Schicksals schlechthin."² Außerdem erblickt er in ihr eine Prophezeiung des Führers, der kommen wird, um sein Volk zu Ruhm und Größe zu führen, womit auf Adolf Hitler angespielt wird.

Das deutsche Schicksal heißt: heute im tiefsten Schacht der Schmach schmachten, um vielleicht morgen schon auf den Trümmern der Tyrannei die Fahne der wiedergewonnenen Freiheit aufzupflanzen, dann, wenn der ewig zu seinen Deutschen wiederkehrende Eine, der große Opferbereite, der sich für sein Volk in die Schanze schlägt, erstand.³

Mit dem angeblichen Bekenntnis Kleists "zu unbedingtem Aufgehen im politischen Ganzen, zum Aufgeben fast bis zur Preisgabe der Persönlichkeit", das Schlösser aus der "Hermannsschlacht" herausliest, wird den Bürgern gezeigt, was der nationalsozialistische Staat von ihnen erwartet: ein jeder soll sich bedingungslos für ihn einsetzen.

Das Schauspiel "Prinz Friedrich von Homburg" rühmt der Verfasser als

das Erziehungsdrama eines Volkes, dessen innere Vielfalt naturgemäß zum Zwiespalt neigt und daher wie nichts der Erziehung zum fruchtbaren Staatsgedanken bedurfte und bedarf.⁴

1 Rainer Schlösser, Politik und Drama, S. 11

2 Ibid.

3 Ibid., S. 11 f.

4 Ibid., S. 12

Der von Kleist nuancenreich gestaltete Konflikt von Insubordination und Staatsraison wird zum simplen Appell an die Bevölkerung verflacht, sich den Forderungen des nationalsozialistischen Staates unterzuordnen.

Die ideologisch mißbrauchte Rezeption Kleists läuft darauf hinaus, aus dem preußischen Patrioten im Kampf gegen Napoleon einen nationalsozialistischen Vorkämpfer zu machen.

4. Stücke von Euringer, Bethge, Graff, Möller, Johst

Aus der dramatischen Produktion der Gegenwart erwähnt Schlösser positiv die Werke von Richard Euringer ("Die deutsche Passion" 1933), Friedrich Bethge ("Hungermarsch der Veteranen"), Hanns Johst ("Schlageter") und seinen beiden Mitarbeitern in der Reichsdramaturgie, E.W. Möller und Sigmund Graff. Das Stück "Die deutsche Passion 1933" von Euringer schildert den Sieg der Nationalsozialisten, der in der Rollengestalt des guten Geistes auftritt, über die Weimarer Republik, die vom bösen Geist verkörpert wird. Das Stück ist eine Verherrlichung der nationalsozialistischen Machtergreifung.

" 'Schlageter' war das erste Schauspiel, in dem das 'Dritte Reich' sich feierte ".¹

Der authentische Fall Schlageter lieferte Johst den Stoff für sein gleichnamiges Drama.

Albert Leo Schlageter schloß sich, nachdem er am Ersten Weltkrieg als Soldat teilgenommen hatte, Freikorpstruppen an und

1 Günther Rühle, Zeit und Theater 1933-1945, Band VI, Frankfurt, Wien, Berlin 1980, S. 729

kämpfte 1923 gegen die französische Besatzung im Ruhrgebiet. Wegen dieser Aktivitäten wurde er am 26. Mai 1923 hingerichtet. Er wurde zum Märthyrer für das Dritte Reich.¹ Schlösser versteht die Aussage des Stückes so:

Johsts 'Schlageter' zeigt die Überwindung des Nursoldatentums des heimgekehrten Frontsoldaten, der sich unter schweren Kämpfen zum Soldaten des Dritten Reichs wandelt. ²

Das "erste Beispiel politischer Zielstrebigkeit im neuen Drama" ist für Schlösser das Schauspiel "Panamaskandal" von Eberhard Wolfgang Möller.

'Donaumont', die 'Kalifornische Tragödie' /.../ und der 'Panamaskandal' (Uraufführung Neues Theater Frankfurt, 25. Oktober 1930) zeigten Möller um 1930 als einen Dramatiker, der gegen die Vergeßlichkeit 'in nationalen Belangen', gegen Geldsucht, Spekulation, Korruption, aber auch gegen den 'Parlamentarismus' ('Panamaskandal') anging /.../ ³

Das Stück "Rothschild siegt bei Waterloo" von E.W. Möller, das immer wieder als erste Komödie des Dritten Reichs bezeichnet wurde, richtet sich gegen die "Jüdische Geschäftemacherei".

Die 1932 schon konzipierte, 1934 in Weimar und Aachen uraufgeführte Komödie "Rothschild siegt bei Waterloo" (Uraufführung 5. Oktober 1934) - /.../ griff jenen kapitalistischen Profitgeist in Gestalt des Juden Rothschild scharf an, dem das Sterben der Soldaten auf dem Schlachtfeld nur Voraussetzung für einen Börsencoup in London wird, der die Grundlage zu seinem Vermögen legt.⁴

Graffs "Drama von der Frontgemeinschaft" "Die endlose Straße" und Bethges "Hungermarsch der Veteranen" werden nur kurz lobend erwähnt.

1 Vgl. ibid., S. 734 ff.

2 Rainer Schlösser, Politik und Drama, S. 15

3 Günther Rühle, a.a.O., S. 778

4 Günther Rühle, a.a.O., S. 778

Alle besprochenen Stücke stehen in einem engen Zusammenhang mit nationalsozialistischer Politik und Weltanschauung, feiern Kämpfer und Sieg des Nationalsozialismus, prangern die Weimarer Republik, das parlamentarische System, den Kapitalismus, das Judentum an. Sie erfüllen die politische Norm. Der Reichsdramaturg bezeichnet diesen Umstand als "innepolitisch orientiert", das heißt die Stücke nützen dem nationalsozialistischen Regime, und darin sieht er ein Zeichen der "deutschen Friedfertigkeit".¹

5. Ausländische Dramatik

1935 war dem nationalsozialistischen Regime daran gelegen, der Welt seine Friedfertigkeit zu beweisen: man gab sich den Anschein von Aufgeschlossenheit und Großzügigkeit gegenüber ausländischer Dramatik. Daher vertritt Schlösser "keineswegs den Ausschluß der Weltliteratur aus dem deutschen Spielplan." "Spitzenleistungen, welche die völkische Eigentümlichkeit fremder Nation erschöpfend wiedergeben" dürfen die Theater in ihre Spielpläne aufnehmen, wenn sie darüber ihre "vornehmste Aufgabe, die innerdeutsche" nicht vernachlässigen.²

Nach Ansicht des Reichsdramaturgen sollen also die Stücke ausländischer Autoren nur einen kleinen Bestandteil der Spielpläne im nationalsozialistischen Deutschland ausmachen. Er tolerierte vor allem die Klassiker der Weltliteratur, das heißt die Dramen, die schon lange ein fester Bestandteil des Repertoires deutscher Bühnen waren (zum Beispiel Shakespeare, und Molière), deren Verbot nur schwer zu schließende Lücken hinterlassen hätte. Die Werke ausländischer Dichter wurden in

1 Rainer Schlösser, Politik und Drama, S. 16

2 Ibid.

ähnlicher Weise wie die deutschen Klassiker so interpretiert, daß sie nationalsozialistischer Ideologie und Politik nicht widersprachen oder zu deren Unterstützung taugten.

IV. Schlösser: Das unsterbliche Gespräch über das Tragische

In dem Artikel "Das unsterbliche Gespräch über das Tragische" mit dem bezeichnenden Untertitel "Dramaturgie als Gesetzwerk nordischer Kultur"¹ beschäftigt sich Schlösser mit dramaturgischen Problemen. Sein Anliegen in dem Aufsatz ist, den Rassengedanken in das System der Dramaturgie einzubringen. Als die eigentlich nordische Dramenform sieht er die Tragödie an; die für ihn in der rassischen Besonderheit des nordischen Menschen begründet ist. Den zeitgenössischen Dramatikern stellt der Autor daher die Aufgabe, eine neue Tragödie zu schaffen. Die Tragödie der nordischen Rasse zeichnet sich seiner Meinung nach aus durch "tragische Höhe", Opfertod des Helden und "schuld-freie Tragik". Als überragendes Beispiel "für den ganzen Bereich der nordischen Geistigkeit" schätzt der Reichsdramaturg "die sophokleische Gestaltung des Ödipus-Stoffes."² In seiner Interpretation wird der Ödipus zum nordischen Helden umgedeutet, der sich, obwohl unschuldig, freiwillig für das Wohl von Volk und Vaterland opfert.

1 Rainer Schlösser, Das unsterbliche Gespräch über das Tragische. Baldur von Schirach (Hrsg.), Wille und Macht 5 (1937), H. 11, S. 5-14

2 Ibid., S. 7

In der höchsten Übersteigerung der Persönlichkeit blendet sich Ödipus selbst, verurteilt er sich selbst zur Verbannung; obwohl als Einzelperson unschuldig, wäre er für den Bestand der höchsten Sittlichkeit, für die Existenz des Staates und des Volkes die allerhöchste Gefahr, wenn er anders handelte. Indem er sich, zugleich schuldiger und unschuldiger König, Angeklagter und Richter in einer Person, die Augen ausstößt, nimmt er die Verantwortung, welche die Götter nicht mehr zu tragen vermögen, auf seine menschlichen Schultern.¹

Der Interpret legt dabei die Betonung auf die "schuld f r e i e Tragik", die seiner Meinung nach "allen nordischen, germanischen Dramatikern" ² eigen ist. Zur Unterstützung seiner Aussage führt er ein Zitat des Rassenforschers H.K.F. Günthers an, daß nordische Kunst "immer eine Gestaltung der in Erschütterung erfahrenen Einsicht in ein V e r h ä n g n i s (Tragik) ist."³ Der nordische Hebbel gilt Schlösser und Günther als der beste Dichter der "tragischen Höhe"⁴. Lobend werden in diesem Zusammenhang eine Dramen "Gyges und sein Ring", "Agnes Bernauer" und "Die Nibelungen" angeführt.

Auf der Suche nach der neuen Tragödie findet der Reichsdramaturg lediglich Ansätze zur Bewältigung der neuen Aufgabe in den Werken von drei kontemporären Schriftstellern: in Friedrich Bethges "Marsch der Veteranen", in Hymmens "Vasall" und Schwitzkes "Scarrons Schatten".

Der "Marsch der Veteranen" handelt vom Protestmarsch russischer Veteranen aus dem napoleonischen Krieg unter dem Hauptmann Kopejkin auf Petersburg, mit dem sie auf ihre elende Versorgungslage aufmerksam machen und ihren Forderungen nach Verbes-

1 Ibid.

2 Ibid.

3 Ibid., S. 8

4 Ibid.

serung Nachdruck verleihen wollen.

Im russischen Generalgouverneur finden sie einen Fürsprecher, der ihre Belange gegenüber dem korrupten Hof und der Regierung vertritt. Der Erfolg der Aktion wird aber von den anarchistischen Aktionen des ehemaligen Studenten Ottoff gefährdet. Um die Reinheit der Bewegung zu retten, muß sich der "herzensgute" (Bethge) Kopejkin opfern.¹

Der Reichsdramaturg lobt das Stück als "theatralisch glänzendes und stimmungsmäßig hervorragendes Schauspiel", das aber "nicht eindeutig zur letzten tragischen Steigerung gebracht"² ist. Eine vollkommenerere Tragödie wäre es seiner Meinung nach, wenn der Staat nicht aus bösem Willen, sondern aus äußerster Not

weil sonst die noch heilgebliebenen Truppen nicht mehr gefechtsfähig gehalten werden könnten, weil also sonst das gegenwärtige und künftige Schicksal des Volkes schlechthin in Frage gestellt würde /.../ ³

den Kriegsinvaliden seine Hilfe verweigern würde. Ein merkwürdiger Änderungsvorschlag, der der politischen Norm widerspricht. Eine nationalsozialistisch politisch orientierte Interpretation wird das Stück als Kritik an der Weimarer Republik auffassen, die angeblich den Veteranen des Ersten Weltkrieges die öffentliche Anerkennung verweigerte und sie schlecht versorgte. Und in diesem Sinne verstand man es auch:

'Der Hungermarsch der Veteranen' wurde für Bethge ein Protest gegen die Verachtung des Frontsoldaten in der Weimarer Republik /.../ ⁴

-
- 1 Vgl. Uwe-Karsten Ketelsen, Von heroischem Sein und völkischem Tod, Bonn 1970, S. 374 ; Vgl. Günther Rühle, Zeit und Theater, Band VI, S. 759 ff., Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 172
2 Rainer Schlösser, Das unsterbliche Gespräch über das Tragische,
3 Ibid.
4 Günther Rühle, Theater und Drama, Band VI, S. 759

Nach dem von Schlösser angestrebten Eingriff würde der Vergleich der korruptierten russischen Regierung mit der Weimarer Republik nicht mehr funktionieren,

aber dann täte sich die schwere Kluft des Verhängnisses auf, in welche ein tragischer Held, auf Grund welches Entschlusses immer, zu springen hätte, damit sich die Kluft zwischen den unversöhnlichen Ansprüchen wieder schlosse.¹

1937, als der Artikel veröffentlicht wurde, war das nationalsozialistische Regime im Inland und Ausland weitgehend anerkannt. Die heftig beschimpfte Weimarer Republik gehörte der Vergangenheit an, eine Kritik an ihr war im Gegensatz zur Entstehungszeit des Stückes, das schon 1932 konzipiert worden war, nicht mehr aktuell und damit auch von geringerem politischen Nutzen.

Gefragt war dagegen nun "ein heroischer Lebenslauf mit allen Folgerungen".²

Die von Schlösser gewünschte Änderung zielt darauf ab, das Schicksal noch verhängnisvoller und unausweichlicher zu gestalten, die Lage für den Helden möglichst ausweilos zu machen und damit seinem Opfertod Notwendigkeit und Größe zu verleihen. Durch seinen Tod wird die feindliche Macht versöhnt, damit nähert sich die Handlung einem kultischen Ritual.

Sein Tod hat über ihn hinausweisende, heilende Wirkung, die den ganzen Vorgang in die Nähe eines kultischen Rituals rückt. Der Held ist nur insofern Mittelpunkt der Handlung, als er die zerstörende Macht des Schicksals auf sich herabzieht; aber eine Aktionsfreiheit ist ihm nicht gegeben. Darüber hinaus wird er nicht als ein individueller Charakter verstanden, sondern als der Mensch schlechthin; mit diesem Raub der Seele und

1 Rainer Schlösser, Das unsterbliche Gespräch über das Tragische, S. 8

2 Ibid.

des Charakters ist, ihm jede persönliche Freiheit des Handelns genommen.

Auch in Schmitzkes "Scarrons Schatten" kommt es Schlösser wieder auf den Opfertod des schuldlosen Helden an. Die Geschichte des Dramas ist reichlich seltsam.

Der 'Sohn einer ehebrecherischen Mutter' in einem rechtlosen Staat steht vor der Frage,

ob er auf den Glauben an die Gerechtigkeit verzichten oder zur Selbsthilfe schreiten will. Verzichtet er, so löscht er sich selbst sittlich aus; entscheidet er sich zur Selbsthilfe, so zwingt ihn das zum Muttermord. Indem er sich h i e r f ü r entscheidet, wählt er den Tod. Er richtet und entschönt, schuldlos, zugleich.²

Im Mittelpunkt von Hymmens "Vasall" steht der Heerführer Benedek, der zwischen Fürstenhaus und Volk entscheiden muß. Das Opfer, das er zur Lösung des Konflikts bringt, besteht darin, daß

er sich selbst zu mehr als zum Tode, indem er sich zum Tode bei Lebenszeit, zum Verzicht auf sein Soldatentum, auf Ruf und Ehre selbst verurteilt.³

Dieser Schluß verleiht dem Stück Schlösser zufolge den "Widerschein tragischen Glanzes".⁴

Als die höchste Aufgabe für den nationalsozialistischen Dramatiker sieht der Reichsdramaturg zwar die Schaffung der "großen, gewaltigen, nationalsozialistischen Tragödie"⁵ an, dennoch spricht er den "anderen Arten des Schauspiels in allen Schattierungen"⁶ nicht ihre Berechtigung ab. So lobt er zum Beispiel

1 Uwe-Karsten Ketelsen, Heroisches Theater, Bonn 1968, S. 144 f.

2 Rainer Schlösser, Das unsterbliche Gespräch über das Tragische, S. 9

3 Ibid., S. 9

4 Ibid.

5 Ibid., S. 14

6 Ibid., S. 9

das "Frankenburger Würfelspiel" von E.W. Möller als "die bezwingendste, wohl auch am ausgeprägtesten nationalsozialistische dramatische Dichtung" ¹, obwohl das Thingspiel keine Tragödie ist.

Mitausschlaggebend für die neue Zielsetzung der Reichsdramaturgie war die stabilisierte politische Lage des nationalsozialistischen Regimes. Es bedurfte nicht mehr im gleichen Maße der Unterstützung durch Theaterstücke, die unmittelbar politische Themen behandeln, wie in den ersten Jahren nach der Machtergreifung Hitlers, als es darum ging, mit allen Mitteln, Inhalte und Vorstellungen nationalsozialistischer Politik und Weltanschauung zu popularisieren, um die neue Macht zu stärken.

Nun sollte die neue Kunst hauptsächlich durch Qualität - oder was man dafür hielt - ihren Beitrag zur Größe des nationalsozialistischen Deutschlands leisten. An schnelle Erfolge gewöhnt (in der Außen- und Wirtschaftspolitik) hoffte man, daß nun allmählich auch die Zeit für überragende Leistungen auf dem Gebiet der Kunst, die entgegen den anfänglichen Erwartungen bis jetzt noch nicht die gewünschte Güte aufwies, gekommen sei. Die nationalsozialistische Tragödie war eine dieser ersehnten künstlerischen Großtaten, für deren Verwirklichung man im nationalsozialistischen Staat die idealen Bedingungen, "eine hohe Zeit der Volkheit und des Willens zum Adel"², gegeben sah.

Man sollte meinen, daß für die Dramaturgie, als dem Wissen um das Heroische und die Haltung, gerade in unseren Tagen der große Augenblick gekommen sei. Kaum je jedenfalls hat eine Weltanschauung die Ge-

1 Ibid., S. 9

2 Rainer Schlösser, Das unsterbliche Gespräch über das Tragische, S. 13

müher für das, worum es geht, mehr aufgelockert als die unsrige.¹

Inwieweit sich die Änderung der Spielplanpolitik der Reichsdramaturgie in den Spielplänen des Bayerischen Staatsschauspiels niederschlägt, wird sich bei deren Sichtung erweisen.

Schlösser tritt für einen pluralistischen Spielplan ein, dessen Fundament eine nach rassischen und politischen Kriterien vorgenommene Auswahl der Klassiker ist, einen weiteren wichtigen Bestandteil sollen die Stücke von nationalsozialistischen Autoren bilden, daneben läßt er auch Unterhaltungs- und Volksstücke und Historiendramen gelten. Der Weltliteratur wird in diesem Spielplan zwar ein Platz, aber nur ein untergeordneter eingeräumt. Im Unterschied zu den Völkischen ist die Haltung der Reichsdramaturgie zur "volkhaften Dichtung" distanziert, sie bevorzugt die "heldenhafte Dichtung", darin folgt sie der Goebbels-Parole von der "stählernen Romantik", die das nationalsozialistische Kunstschaffen bestimmen soll.

1 Ibid., S.11

E Die Spielpläne 1932/33 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels München

I. München und der Nationalsozialismus

Für die Nationalsozialisten war München eine bedeutende Stadt. Hier lagen die Anfänge ihrer Partei und ihrer politischen Aktivitäten, darunter der erste nationalsozialistische Versuch, die Macht zu ergreifen: der mißglückte Hitler-Luddendorf-Putsch vom 8. November 1923 und der Marsch auf die Feldherrnhalle am 9. November 1923. Den 16 Teilnehmern, die dabei erschossen wurden, wurde im Dritten Reich am "Tag der Helden der Bewegung" jährlich am Ort des Geschehens mit großangelegten Feiern gedacht. 1935 wurde München offiziell der Beiname "Stadt der Bewegung" verliehen.

Auch nationalsozialistische Kulturpolitik beginnt mit der Gründung des "Kampfbundes für deutsche Kultur" (vgl. A, II) in München. Die erste nationalsozialistische Kulturorganisation, die schnell an Einfluß gewann, übte heftige Kritik am Münchner Kulturleben. In der ersten Nummer der "Deutschen Bühnen Korrespondenz" wird der Spielplan des Residenztheaters¹ für die Spielzeit 1931/32 unter Schauspielldirektor Alfons Pape beanstandet.

Der Spielplan des Residenztheaters vom September bis Januar wies z.B., abgesehen von seinem künstlerisch minderwertigen Niveau, unter acht Neuheiten vier Werke ausgesprochen jüdischer Verfasser auf (Schnitzlers 'Liebelei', Lothars 'Besuch aus dem Jenseits', Fuldas 'Verlorene Tochter' und Bruno Franks 'Zwölftausend'). Dazu kam noch Ernst Penzoldts widerlich-pathologischer 'Sand', eine Verhöhnung vaterländischen Heldentums, und an Silvester eine spanische Operette 'Caramba', die nur Clownspässe zu bieten hatte. Als wirklich deutsche Werke können nur der 'Wittiber' von Schoppe nach Ludwig Thoma's Roman und Kolbenheyers 'Gesetz in Dir' angesehen werden, das sind 25 Prozent des Spielplans.²

1 Anm.: Dem Bayerischen Staatsschauspiel standen drei Spielstätten zur Verfügung: das Nationaltheater, das Residenztheater und das Prinzregententheater

2 "Kritik am Spielplan des Münchner Staatsschauspiels", DBK 1 (1932), Folge 1/2, S. 5

Verantwortlich für die Aufnahme der mißbilligten Stücke ins Repertoire macht der Verfasser des Artikels die sozialistische Besucherorganisation Volksbühne und einige "linksgerichtete" Dramaturgen am Staatstheater.

Hoffentlich wird nunmehr endlich der beschämende Zustand beseitigt, daß eine kleine Clique, die der marxistischen Leitung der Theatergemeinde an Teilnehmerzahl weitaus unterlegenen Volksbühne sehr nahe steht und über hervorragende Beziehungen zu einigen linksgerichteten Dramaturgen des Staatstheaters verfügt, das bis heute in der Hauptsache noch deutschgebliebene Staatstheater der bayerischen Landeshauptstadt in jüdischem Sinne terrorisiert.¹

Im Juli des gleichen Jahres organisierte der "Kampfbund für deutsche Kultur" in München für Mitglieder und Anhänger den Besuch von Vorstellungen des Schauspiels "Die endlose Straße" von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze im Prinzregententheater. Da das Unternehmen so großen Anklang in der Bevölkerung fand, daß statt der vorgesehenen einmaligen Veranstaltung drei Aufführungen vor ausverkauftem Hause gegeben werden konnten und nach den Berichten in der "DBK" noch zahlreiche Anmeldungen zurückgewiesen werden mußten, kündete der "Kampfbund für deutsche Kultur" die Gründung einer eigenen Münchner Besucherorganisation, der Kampfbund-Bühne, für die Spielzeit 1932/33 an. Neben der Verhinderung der von der Stadt geplanten Schließung des Pth verfolgte die Organisation mit diesem Schritt vornehmlich das Ziel, durch Boykott oder Aufnahme bestimmter Inszenierungen in ihr Abonnement Druck auf die Spielplangestaltung des Bayerischen Staatsschauspiels auszuüben.

Als Zusammenschluß aller deutschen Volksgenossen, die eine lebendige, aus deutscher Art und deutschem Schicksalserleben schöpfende Theaterpflege fordern, soll die 'Kampfbund-Bühne' /.../ mitwirken, daß deutsche Dichter und deutsche Werke auf unseren Bühnen wieder die ihnen gebührende Pflege erhalten und daß die erhabenen Schöpfungen der deutschen Kunst wieder durch deutsche Künstler und in deutschem Geist ihre würdige Bühnengestaltung finden.

Die Kampfbund-Bühne wird daher in ihr Abonnement nur solche Werke aufnehmen, deren weltanschauliche Haltung und deren künstlerischer Wert durch das Dramaturgische Büro des Kampfbunds für Deutsche Kultur

1 Ibid., S. 5

nach den von ihm aufgestellten Richtlinien für eine lebendige deutsche Spielplangestaltung vertreten werden kann.¹

II. Die Spielzeit 1932/33

Die Aufstellung der Spielpläne des Bayerischen Staatsschauspiels 1932/33 - 1943/44 befindet sich im Anhang.

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

1932 wurde Richard Weichert als Schauspielendirektor ans Münchener Staatsschauspiel gerufen. Er hatte sich vor allem durch seine expressionistischen UA am Schauspielhaus Frankfurt, das er nach langjähriger Tätigkeit als Oberspielleiter und Schauspielendirektor zuletzt als Intendant leitete, einen Namen gemacht.² Seine Ernennung stieß beim "Kampfbund für deutsche Kultur" von Anfang an auf strikte Ablehnung. Neben seinen Inszenierungen von Stücken Carl Zuckmayers³, die von den Nationalsozialisten abgelehnt wurden, warf man ihm besonders sein solidarisches Eintreten für jüdische Theaterleute vor. Dieses Engagement brachte ihn in scharfen Widerspruch zu der nationalsozialistischen Kulturorganisation, die noch vor Beginn seines Amtsantrittes Front gegen den neuen Theaterleiter machte und die Bevölkerung Münchens zur "nötigen Zurückhaltung" aufrief.

1 Walter Stang, die Gründung Der "Kampfbund-Bühne München", DBK 1 (1932), F. 12/13, S. 2-3

2 Vgl. Wolfgang Petzet, Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911-1972, München 1973, S. 243

Vgl. Bert Brecht, Die Not des Theaters, (Notizen zu einem Dreigespräch zwischen Dichter, Theaterleiter und Kritiker. Werkausgabe, Frankfurt 1967, Bd. XV, S. 142-146

Anm.: Der Theaterleiter, der an dem Gespräch mit Alfred Kerr und Bert Brecht am 15. April 1928, das vom Sender Radio Berlin übertragen wurde, teilnahm, war Richard Weichert.

3 Richard Weichert hatte die Stücke "Schinderhannes" (Premiere 30. Dezember 1927) und "Katharina Knie" (Premiere 16. März 1929) von Carl Zuckmayer am Schauspielhaus Frankfurt inszeniert.

Vgl. Günther Rühle, Theater für die Republik, Frankfurt 1967, S. 799 ff., S. 910 ff

In dieser Judenmetropole hatte er sich vor allem dadurch bei allen Freunden der 'Frankfurter Zeitung' ein ihm unvergessen bleibendes Verdienst erworben, daß er sich Karl Zuckmeyers (sic!) besonders liebevoll annahm und ihm den Weg zur Berühmtheit ebnete. Auch sonst sind seine Freundschaften zu jüdischen Zirkeln bekannt. In allerletzter Zeit hat er sich uns auch noch dadurch zu aufmerksamer Beobachtung seiner weiteren Wirksamkeit empfohlen, daß er jenen Protest der 'Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände' neben Herrn Jeßner mitunterzeichnete, der sich zur Erhaltung der jüdischen Machtstellung gegen die Reinigung unseres Theaters von art- und volksfremden Einflüssen wendet.¹

2. Uraufführungen

In der Spielzeit 1932/33 wurden am Bayerischen Staatsschauspiel 4 UA herausgebracht "Der selige Streit" von Ruth Schaumann, "Ernte" von Alfred Hugin, "Die Pfingstorgel" von Alois J. Lippl und "Konjunktur" von Dietrich Loder.

In der ersten Spielzeithälfte wurde nur das Stück "Der selige Streit" von Ruth Schaumann (24.8.1899 - 13.3.1975), einer religiös geprägten Schriftstellerin, die in München lebte, uraufgeführt. Die drei weiteren UA fallen in die zweite Spielzeithälfte.

Mit der Annahme des Schauspiels "Ernte" von Hugin wandte sich das Bayerische Staatsschauspiel der "volkhafte Dichtung" zu. Anlässlich einer Inszenierung in Kassel wird das Stück ein "Mysterium des bäuerlichen Lebens"² genannt. 1934 wird es in die Spielplanempfehlung der "Bausteine" aufgenommen.³

Auch der Schwank "Die Pfingstorgel" des in München ansässigen Autors Alois Johannes Lippl (21.6.1903 - 8.10.1957) spielt im bäuerlichen Milieu.

Er erzählt in Moritatenform die zu guter letzt glücklich endende Liebesgeschichte zwischen der Bürgermeisterstochter Gertrud, die aus dem geizigen Dorf der Umgebung stammt,

1 "Der neue Münchner Schauspieldirektor", DBK 1 (1932), F. 12/13, S. 5

2 Vgl. DBK 3 (1934), F. 80, S. 7

3 Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 7, S. 180

und dem fahrenden Musikanten Ambros, der bei dem auf Erwerb und Profit orientierten Vater seiner Freundin zunächst keinen Anklang findet. Doch schließlich siegt die Kraft der Zuneigung der jungen Leute über die Verstocktheit der Alten. Der Hochzeit steht nichts mehr im Wege.

Der "Kampfbund f. dt. Kultur" nahm das Stück überwiegend positiv auf. Der Gutachter der "Bausteine" ist zwar mit der Dramaturgie des Stückes nicht ganz zufrieden, doch lobt er dessen "Urechtheit", die "kernechte" Gestaltung der Beziehung der jungen Helden, die "verstohlen-gemütvolle Auflockerung des dramatischen Gefüges" durch den "Urbayern" Lippl.¹

Besonderes Gewicht legt er auf die Tatsache, daß der Musiker "bäuerlichen Geblüts" ist.

Der besinnliche Zug, daß es den jungen Musiker zurück zur Scholle zieht, gibt dem optimistischen Liebesstücklein einen allgemeineren und zeitnahen Wert.²

Mit dieser Wende wird der harmlose Schwank zur Propagierung der Parole "Zurück zur Scholle" nutzbar gemacht.

Begeisterte Zustimmung bei der Kritik der "DBK" fand das "Revolutionslustspiel aus dem Frühjahr 1933" "Konjunktur" von Dietrich Loder.

Die Satire prangert das konformistische Verhalten von Geschäftsleuten und Beamten an, die nach der nationalsozialistischen Machtergreifung ihre Gesinnung wechseln und sich rasch den neuen politischen Verhältnissen anpassen, um weiterhin ihre Vorteile wahrnehmen zu können. Die positiven Figuren unter den gesinnungslosen Mitläufern sind der überzeugte Nationalsozialist Oberleutnant a.D. Herbert Hagen (!) und die nationalsozialistisch gesonnene Bankiers-tochter Helga, die sich lieben und sich am Ende des Stückes auch kriegen.

1 Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 1, S. 27 f

2 Ibid.

Stück und Aufführung werden in der "DBK" mit viel Lob bedacht.¹

Besonders wird die Leistung des Schauspielers Hans Schlenck hervorgehoben:

Ausgezeichnet Hans Schlenck als Oberleutnant Hagen. Wenn man ihn eine Verkörperung des Hitlergeistes nennt, so ist damit alles gesagt und man begreift, daß er das Herz der hübschen Bankierstochter gewinnt.²

Die Komödie wird in den "Deutschen Spielplan" der "Bausteine" aufgenommen.³

3. Zeitgenössische Dramen

In der ersten Hälfte der Spielzeit wurden folgende Werke zeitgenössischer Autoren in den Spielplan aufgenommen: das leichte Unterhaltungsstück "Seid fröhlich wie Sokrates" von Robert Walter, das Schauspiel "Die Südpol-Expedition des Kapitän Scott" des expressionistischen Dramatikers Reinhard Goering (23.6.1887 - 4.11.1936), das Traumstück "Hanneles Himmelfahrt" von Gerhart Hauptmann und die Komödie "Wetter für morgen veränderlich" von Eugen Gürster, die in der "DBK" als "echte Zeitsatire" gelobt wird.⁴

Am Beispiel eines Pariser Theaters im Jahre 1876 will der Autor die Theaterverhältnisse seiner Zeit treffen, die angeblich gesinnungslose Geschäftemacherei einiger Theaterleute anprangern. Das Theater will am Tag der Parlamentswahlen in Frankreich ein politisches Stück herausbringen, das die Zustimmung der siegreichen Parteien finden soll. Da der Ausgang des Machtkampfes zwischen Republikanern und Monarchisten ungewiß ist, ergeben sich zahlreiche Verwicklungen.

Allein in den beiden Direktoren des Pariser 'Flora-Theaters' Puche und Pompanelle, in dem jungen Dichter Claparede, dem Bankier 'Raffiot' und anderen Figuren der Komödie erkennen wir unsere eigenen charaktervollen und sauberen Zeitgenossen so deutlich wieder, daß auf die Zeitbeziehung des Stücks nicht besonders hingewiesen zu werden braucht.⁵

1 Vgl. DBK 2 (1933), F. 10/11, S. 7 f

2 Ibid., S. 8

3 Vgl. Bausteine 1 (1933), H. 3, S. 94

4 DBK 1 (1932), F. 15/16, S. 8

5 Ibid.

Das Theaterstück thematisiert den Vorwurf der Profitorientierung und Standpunktlosigkeit, den nationalsozialistische Kulturfunktionäre unermüdlich gegen das Theater der Weimarer Republik erhoben.

In beißender Satire enthüllt uns der Verfasser die ganze Charakterlosigkeit der nur auf ihr Geschäft bedachten Direktoren und Autoren und versäumt auch nicht, dem urteilslosen Publikum kräftige Hiebe zu versetzen. /.../ Als satirisches Spiegelbild von Typen und Verhältnissen, die wir im Zeitalter der Republik als besonders schätzenswert kennen gelernt haben, ist die Komödie für einen deutschen Spielplan warm zu empfehlen.¹

Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung werden dann nur noch zeitgenössische Stücke in den Spielplan aufgenommen, die in den Organen des "Kampfbundes f. dt. Kultur" in positiven Referaten vorgestellt wurden.

Das Stück "Die vier Musketiere" von Sigmund Graff handelt von dem Erlebnis der Frontgemeinschaft, das die ehemaligen Kriegskameraden auch noch Jahre nach dem Krieg verbindet, ein Thema, das mit der Zustimmung der Nationalsozialisten rechnen durfte.

Vier Angehörige eines Infanterieregimentes treffen sich, doch die unterschiedlichen Schicksale, die die Männer seit Ende des Krieges erlebt haben, gefährden das alte Zusammengehörigkeitsgefühl. Der Wiedersehenstag droht in Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten zu enden. Doch da taucht der fünfte Musketier Eberle auf:

Als sich aber zufällig noch ein fünfter Kamerad, der Musketier Eberle aus Baden, einfindet, der im Kriege in Gefangenschaft geraten war und den es dann nach Amerika verschlagen hatte, da bricht doch wieder in allen ein Gefühl tiefer innerer Gemeinsamkeit durch. Eberle hatte es in Amerika eigentlich viel besser getroffen, als die anderen. Trotzdem trieb ihn eine stete Unruhe und eine bohrende Sehnsucht von dort wieder nach der Heimat zurück. So kam er am Regimentstag gänzlich mittellos, aber glücklich, wieder auf deutschem Boden und unter deutschen Menschen zu sein, in der Stadt seines ehemaligen Regiments an. Und die tiefe Heimatliebe überwältigt auch schließlich auch alle anderen und bringt alle Streitigkeiten zum Schweigen. Als dann der große Zapfenstreich aus der Ferne heraufklingt, den sie über ihren Streit

versäumt haben, treten sie mit einem Gefühl tiefer innerer Beschämung ans Fenster, im Bewußtsein ihres Deutschtums die alte Frontgemeinschaft wiederfindend.¹

"Die vier Musketiere" wurden in der "DBK" als "Volksstück" angekündigt. Als Absicht des Autors interpretierte man, "in die kleinlichen selbstsüchtigen Gesinnungen unserer Tage (Dezember 1933) das Erlebnis der Kriegskameradschaft hineinleuchten zu lassen".²

Das Loblied auf die Frontgemeinschaft kam den Nationalsozialisten gelegen, glaubten sie doch in ihr das Gegenbild der Gesellschaft der verhaßten Weimarer Republik und zugleich das Idealbild der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft zu sehen.

In dem Schauspiel "Andreas Hollmann" des Schlesiers Hans Kaergel, der zu den von der ersten nationalsozialistischen Kulturorganisation stark favorisierten Autoren gehört, handelt von der "Treue des Grenzlanddeutschen zu seiner Heimat und zum großen Mutterland".³

1 DBK 1 (1932), F. 20/21, S. 8

2 Ibid.

3 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, Berlin 1940, S. 316

Anm.: Hellmuth Langenbucher ging aus Rosenbergs "Kampfbund für deutsche Kultur" hervor. Er war der Literaturwissenschaftler des völkischen Flügels. Seine 1933 erstmals erschienene Geschichte der Gegenwartsliteratur mit dem programmatischen Titel "Volkhafte Dichtung der Zeit" wurde zum Standardwerk. Sie erschien in sechs Auflagen. Der von der Reichsdramaturgie autorisierte Literaturwissenschaftler war Adolf Bartels (15.11.1862 - 7.3.1945). Rainer Schlösser stellte fest, "daß alle Urteile, die Bartels in seiner ersten größeren literaturgeschichtlichen Arbeit um das Jahr 1900 fällte, noch heute als richtig bestehen können".

Rainer Schlösser, Adolf Bartels / Wesen und Werk. Wille und Macht 5 (1937), H. 22, S. 5

Der Sohn des Titelhelden wird zum tschechischen Militär eingezogen, er desertiert. Seinetwegen muß der Vater ins Gefängnis, aus dem er krank nach Hause zurückkehrt. Es kommt zu einer großen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, bei der der Sohn erkennt, "um was es geht", nämlich um den "tiefsten Sinn der Pflicht gegen das ferne Vaterland".¹

Sie stellen sich gemeinsam freiwillig den Behörden und gehen damit in den sicheren Tod.

Der Sudetendeutsche Andreas Hollmann sieht die Bedeutung des Grenzlandkampfes nicht allein im vorangegangenen aktiven Widerstande, sondern in der inneren Mobilisierung des Grenzlanddeutschtums. /.../ Diese im Kern nationalsozialistische Anschauung trägt das Werk und erhebt es schließlich zur Tragödie des ewigen Deutschtums: ein Hagen unserer Zeit steht Hollmann für Pflicht und Treue ein bis zum Äußersten.²

Kaergel will mit diesem Stück auf das Schicksal der deutschen Minderheit in der Tschechoslowakei aufmerksam machen. Mit der Zeichnung des schweren und harten Loses der deutschen Bevölkerung in dem Grenzland unterstützt er die nationalsozialistische Forderung nach der Eingliederung dieses Territoriums in das Deutsche Reich. Zum 10. Todestag des nationalsozialistischen Märtyrers Albert Leo Schlageter, bringt das Staatstheater eine Inszenierung des Stückes "Schlageter" von Hanns Johst heraus, das in der "DBK" in einem positiven Gutachten vorgestellt worden war.

Der zehnte Todestag Albert Leo Schlageters, den das deutsche Volk an diesem 26. Mai in stillem Gedenken an das erste Opfer der deutschen Freiheitsbewegung begehen wird, hat auch die dramatischen Dichter auf den Plan gerufen, den Sinn dieses Opfers für die Bühne darzustellen, weitesten Kreisen des Volkes über einen unheilvollen Abschnitt der deutschen Zeitgeschichte die Augen zu öffnen.³

Im gleichen Heft wird auch das Schauspiel "Katte" von Hermann Burte, das am 24. Juni 1933 in einer Neuinszenierung im Nationaltheater herausgebracht wird, positiv rezensiert:

1 DBK 2 (1933), F. 6/7, S. 6

2 Ibid., S. 5

3 DBK 2 (1933), F. 4/5, S. 6

"Das Werk ist aus echten, völkischen Empfinden herausgeboren".¹

Das Drama erzählt die Geschichte vom Konflikt des jungen Friedrich von Preußen mit seinem amüsischen Vater Friedrich Wilhelm II., dem Soldatenkönig, und von den gescheiterten Fluchtversuchen, die der zukünftige König mit seinem Freund Katte vorbereitet. Katte wird wegen der Unterstützung dieser Pläne hingerichtet.

Der eigentliche Held in der Bearbeitung Burtess ist Katte.

Zwischen beiden, durch tiefe Freundschaft an den Sohn und durch preußische Disziplin und heimliche Liebe an den Vater gebunden, steht Katte. Er versteht beide; in dem Vater sieht er die ringende Liebe um den Sohn, der ihm die Zukunft Preußens bedeutet, in dem Sohn das werdende und Zukünftige.

Er ... stellt er sich von selbst dem König und fällt unter den Kugeln des Exekutionskommandos mit den Worten: 'Es lebe der König!' Durch seinen Tode aber erreicht er mehr, als er im Leben erreichen konnte: die Versöhnung von Vater und Sohn.²

Die Tat des Titelhelden wird als "Bauopfer für den Preussischen Staat"³ verstanden; die durch sie herbeigeführte Aussöhnung von Vater und Sohn garantiert die politische Stärke und Einheit Preußens.

Im Dritten Reich schätzte man an dem Stück vor allem das Vorbild des jungen Leutnants, in dem die Nationalsozialisten das "äußerste an heroischer Haltung"⁴ verkörpert sahen.

"U. B. 116" von Karl Lerbs wurde schon in der ersten Nummer der "DBK" als "deutsches Zeitstück"⁵ empfohlen, allerdings wurde das entsprechende Referat zu dem Vorschlag nicht publiziert.

1 DBK 2 (1933), F. 4/5, S. 6

2 Ibid.

3 Hans Ziegelski, Friedrich der Große als Bühnengestalt. Bausteine 4 (1936), H. 8, S. 235

4 Rainer Schlösser, Das unsterbliche Gespräch über das Tragische, S. 10

5 Vgl. DBK 1 (1932), F. 1/2, S. 6

Das Stück erzählt vom Schicksal einer U-Boot-Mannschaft im 1. Weltkrieg, deren Tapferkeit glorifiziert wird.

4. Klassische Dramen¹

Alle Klassikerproduktionen der Spielzeit 1932/33 hatten vor dem politischen Umsturz im Januar 1933 Premiere. Neu einstudiert wurden die Lustspiele "Amphitryon" und "Der zerbrochene Krug" von Kleist, das Zaubermärchen "Der Bauer als Millionär" von Ferdinand Raimund, die Schwänke "Lokalbahn" und "Medaille" von Ludwig Thoma, die Schauspiele "Das Käthchen von Heilbronn" von Kleist und "Die Geschwister" von Goethe.

5. Ältere Dramen²

Es stehen keine Stücke von älteren Autoren auf dem Spielplan 1932/33.

6. Ausländische Dramen³

Von Spielzeitbeginn 1932/33 bis Januar 1933 wurden am Bayerischen Staatsschauspiel "George Dandin" von Molière, "Romeo und Julia" von Shakespeare und "John Gabriel Borkman" von Henrik Ibsen produziert.

Als erste Inszenierung nach der nationalsozialistischen Machtübernahme hatte das Lustspiel "Wenn der junge Wein blüht" des norwegischen Dichters und Nobelpreisträgers Björnsterne Björnson Premiere. Ein harmloses Spiel um die Liebe, die im Frühling Jung und Alt verwirrt.

-
- 1 Anm.: Die Rubrik klassische Dramen ist sehr weit gefaßt. Sie umschließt alle deutschsprachigen Dramen mit Ausnahme der zeitgenössischen, die einen festen Platz im Repertoire der deutschen Theater einnehmen.
- 2 Anm.: Die Rubrik ältere Dramen umfaßt alle Dramen deutschsprachiger Autoren, die vor 1933 lebten, deren Werke es aber im Gegensatz zu den klassischen Dramen nicht gelungen ist, sich auf den Theatern durchzusetzen.
- 3 Anm.: Die Rubrik ausländische Dramen umfaßt alle Stücke, zeitgenössische, alte, bekannte und unbekannte, die von fremdsprachigen Autoren stammen.

Die Inszenierung des Stückes, die schon vor der nationalsozialistischen Machtergreifung geplant und geprobt worden sein muß, verdankt ihre Premiere am 3. Februar wahrscheinlich der Tatsache, daß die Spielvorlage von einem skandinavischen Autor stammt und somit die rassenideologische Norm erfüllt. Aus diesem Grund tolerierten die nationalsozialistischen Kulturfunktionäre die Aufführung.

Aus dem Angebot der ausländischen Dramatiker wählte man am Bayerischen Staatsschauspiel in der zweiten Spielzeithälfte nur noch Shakespeares Tragödie "Macbeth" für eine Einstudierung aus.

7. Zusammenfassung

Der politische Umschwung im Januar 1933 markiert in der Spielplangestaltung des Bayerischen Staatsschauspiels einen deutlichen Einschnitt. Während das Theater bis zum Januar 1933 ein vielseitiges und abwechslungsreiches Programm bot, zusammengesetzt aus Stücken der deutschen Bühnenklassik, der Weltliteratur, des Volkstheaters, den verschiedenen Richtungen der zeitgenössischen Dramatik, vom Expressionismus bis zum nationalsozialistisch orientierten Stück, ist die zweite Hälfte des Spielplans ganz auf die Wünsche des "Kampfbundes für deutsche Kultur" ausgerichtet. Mit Ausnahme der zwei Schauspiele ausländischer Autoren werden nur noch von der nationalsozialistischen Kulturorganisation empfohlene Stücke gespielt.

Der Spielplan wird dominiert von "volkhafter" und "heldischer Dichtung" und nationalsozialistischen Tendenzstücken. Das Bayerische Staatsschauspiel hatte anscheinend die Absicht, die nach der nationalsozialistischen Machtergreifung eingeschlagene Richtung der Spielplangestaltung beizubehalten. In die nächste Spielzeit wurden nur Produktionen der Stücke, die die Zustimmung der nationalsozialistischen Kulturorganisation gefunden hatten, übernommen. Weiterhin gespielt wurden "Die Pfingstorgel", "Katte", "Konjunktur", "Andreas Hollmann" und "U.B. 116". Keine

Inszenierung der ersten Spielzeithälfte 1932/33 findet sich im neuen Programm 1933/34.

Die Gunst des Münchner Publikums galt dem harmlosesten deutschen Stück im Repertoire, dem Volksstück "Die Pflingstorgel" von Lippl, das es in seiner Laufzeit auf 112 Vorstellungen bringen wird. Den Tendenzstücken wandten sich die Zuschauer nur zögernd zu. Von diesen fanden Johsts Schauspiel "Schlageter" und Graffs Stück "Die vier Musketiere" noch das meiste Interesse. Sie konnten 22 bzw. 23 mal wiederholt werden.

III. Spielzeit 1933/34

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

Die nationalsozialistische Machtergreifung blieb für das Staatsschauspiel nicht ohne personelle Konsequenzen. Der von Anfang an in München durch die "DBK" befehdete Richard Weichert wurde von seinem Amt "beurlaubt". Nun waren offensichtlich politische Gesichtspunkte bei der Neubesetzung der Positionen von Bedeutung. Die Nachfolge traten Hans Schlenck und Friedrich Forster¹ an, zwei Männer, die dem Nationalsozialismus nahestanden. Im Juli 1933 teilt die "DBK" mit:

Der bayerische Kammerschauspieler Hans S c h l e n c k ist durch Verfügung des Kultusministeriums in die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater als Sachverwalter für die nationalen Aufgaben des Staatsschauspiels berufen und in dieser Eigenschaft zum Oberspielleiter ernannt worden.²

Hans Schlenck, der sich schon früh zum Nationalsozialismus bekannte und Mitglied der SA war³, übte sein Amt bis einschließlich 1935/36 aus.⁴

Friedrich Forster leitete das Münchner Staatsschauspiel bis einschließlich 1937/38.⁵

In seiner Antrittsrede, gehalten am 19. Oktober 1933 im Prinzregententheater, erklärte er öffentlich seine Verbundenheit mit dem "jungen Staat" und seine Absicht, sein Haus in dessen Dienst zu stellen.

Nach der für Nationalsozialisten obligatorischen Verurteilung des Theaters der Weimarer Republik als "gesinnungsloses Allerweltstheater"⁶ bekundete er, "daß ich diesen Geist eines wahrhaft deutschen Theaters zum Fundament unserer Arbeit mache! Unser Schauspiel ist nicht nur dem Namen nach

1 Anm.: Pseudonym für Waldfried Burggraf; geb. 11.8.1895, gest. 1.3.1958: Schauspieler und Schriftsteller

2 DBK 2 (1933), F. 10/11, S. 6

3 Vgl. Monika Lück, Die Programmhefte des Bayerischen Staatsschauspiels München und der Münchner Kammerspiele aus den Jahren 1933/34 bis 1940/41. Magisterarbeit. München (Ms.)

4 Vgl. 'Deutsches Bühnenjahrbuch 46 (1935), 47 (1936)

5 Vgl. DBjb 45 (1934), 46 (1935), 47 (1936), 48 (1937), 49 (1938)

es ist in jeder Beziehung das Schauspiel des jungen Staates".¹

Begeistert verpflichtet er das Münchner Staatstheater auf den Nationalsozialismus:

Verstockte und Beschränkte mögen ihrem gestrigen Theater nachtrauern, ihnen ist dann nicht zu helfen. Aber sie schalten sich aus, denn darin sind wir, um das Schlagwort zu gebrauchen 'gleichgeschaltet', daß es fortan unmöglich ist, dem neuen Kulturwillen in den Rücken zu fallen, denn unser Staat hat seine Kanzel, wo nur immer auch ein Bühnenhaus stehen mag, und so ist jedes kleine Stadttheater heute ein Staatstheater. Die Losung vom heutigen Künstler zum heutigen Staat kann aus dem Herzen heraus nur heißen Treue um Treue!²

Zu der von ihm beabsichtigten Spielplangestaltung äußert sich der neue Intendant nur kurz und sehr allgemein:

So wollen wir arbeiten und arbeiten, die Güter der Dichtung zu vermitteln, die der Vergangenheit, die der lebendigen Gegenwart, denn unser Theater soll jung sein, wie unser Staat ein Staat der Jungen ist.³

Die Formulierung "Dichtung der lebendigen Gegenwart" erinnert an das Spielplankonzept des "Kampfbundes für deutsche Kultur", das dieser in seinen "Richtlinien für eine lebendige (!) deutsche Spielplangestaltung" dargelegt hatte.

Für den neuen Intendanten war es sicher opportun, Vorstellungen der "NS Kulturgemeinde" zu vertreten, der zu diesem Zeitpunkt noch mächtigsten nationalsozialistischen Kulturorganisation. Die Zahl der Mitglieder ihrer Besuchervereinigung Deutsche Bühne e.V. in München wird für die Spielzeit 1933/34 mit rund 15.000 angegeben.⁴

2. Uraufführungen

Die Spielzeit begann mit einem Mißerfolg, mit der UA von H.Ch.Kaergels "Nickel stirbt zum ersten Mal"; das Volksstück lief schlecht, es wurde lediglich an 4 Tagen gespielt.

1 Bausteine 1 (1933), H. 2, S. 44

2 Ibid., S. 45

3 Ibid., S. 46

4 Vgl. DBjb 45 (1934)

Seine Aufführung wird in der "DBK" als "überflüssig" bezeichnet,¹ es wird in keinem Organ der "Ns Kulturgemeinde" rezensiert, obwohl man ansonsten den Autor in dieser Organisation sehr schätzte.

Mehr Glück hatten die Münchner Staatstheater mit ihrer nächsten UA "Alle gegen einen, einer für alle" von Friedrich Forster, dem Leiter des Staatsschauspiels. Das Stück brachte es auf 32 Vorstellungen und zählte damit zu den erfolgreichsten dieser Saison. Seine Inszenierung wurde von der "Deutschen Bühne" angeregt, die damit direkt auf die Spielplangestaltung eines Theaters einwirkte.

Der Held des Stückes ist Gustav Wasa, der Schweden von dänischer Fremdherrschaft befreit und für diese Tat schließlich vom Volk als König ausgerufen wird.

Das Schauspiel war vom Autor als Zeitstück konzipiert worden und wurde auch als solches verstanden:

Die Geschichte und ihre Tatsachen, die Handlung spielt um 1533, scheinen keineswegs die Hauptsache. Sie geben nur die Einkleidung für ein Abbild des Kampfes und Sieges der nationalsozialistischen Bewegung.²

Im schweren, aber erfolgreichen Freiheitskampf des schwedischen Volkes unter der Führung Wasas, sah man ein Bildnis der nationalsozialistischen "Kampfzeit", die in dem Schauspiel verherrlicht wurde. Jede dramatische Situation des Schauspiels hatte einen aktuellen Bezug.

Dem harten Vorgehen Wasas gegen seine ehemaligen Feinde entspricht die nationalsozialistische "Abrechnung" mit politischen Gegnern.

Mit der Billigung des Strafgerichts, das Wasa über seine Kontrahenten verhängt, soll auch die Ausschaltung kritischer Kräfte durch die Nationalsozialisten gerechtfertigt werden, die das innenpolitische Geschehen des Jahres 1933 bestimmte.

In den Referaten zu dem Stück wird diese Gerichtsszene besonders erwähnt, und auf ihre aktuelle Bedeutung, die sich

1 Vgl. DBK 3 (1934), F. 63, S. 2

2 Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 23

durch die Gleichsetzung der dramatischen Figur Wasas mit Hitler und der dramatischen Situation mit der von 1933 ergibt, verwiesen.

Gustav Erichson Wasa, gehetzt, verspottet, hart durch die Qualen, die seine Getreuen erleiden mußten, kennt keine Gnade. Mitleid heißt hier soviel wie Schwäche! Alles, was sich der fremden Macht zum Handlanger hergab und sein eigenes Vaterland verriet, hat den Untergang gerecht verdient.¹

Das Land wird gereinigt, und ohne Gnade kommt das Gericht über die Verräter des Landes, auch über die aus den eigenen Reihen.²

Besonders der Schluß gefiel den nationalsozialistischen Zeitgenossen, weil er die vom Autor intendierte Aufforderung enthielt, den nationalsozialistischen Staat aufzubauen.

Wasa, der König der Schweden, der Abgott der Jugend, weist uns prophetisch den Weg in die Zukunft mit seinem Losungswort: 'Jugend soll wachsen und arbeiten! Arbeiten! Denn sie haben uns das Haus zertrümmert, wir müssen es erst wieder aufbauen! ... Wehe, wenn ihr lässig werdet in Sieg und Freude! ... Die Lösung heißt: Weiter!'³

Das Stück hatte am 9. November, dem "Tag der Helden der Bewegung", Premiere. In ihm werden Opfer, Kämpfer und Sieg der nationalsozialistischen Bewegung gefeiert, die gefallenen Anhänger Wasas verweisen auf die 16 Männer, die beim Marsch auf die Feldherrnhalle getötet wurden. Gleichzeitig mit München wurde "Alle gegen einen, einer für alle" auch in Leipzig und Köln aufgeführt.

Als nächste UA folgte das Lustspiel "Ausverkauf" von Hermann v. Elten. Die Besprechung in der "DBK" fiel negativ aus.

Das Werk ist eine äusserst harmlose Angelegenheit. Der Gegensatz von alter und neuer Welt, auf dem sich das Lustspiel aufbaut, ist heute kaum mehr aktuell.⁴

Eine Woche später kam die UA des Volksstückes, das "in die Welt abgründiger Dämonie bäuerlichen Lebens führt",⁵

1 DBK 2 (1933), F. 37, S. 1

2 Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 24

3 DBK 2 (1933), F. 37, S. 1 f

4 DBK 2 (1933), F. 39, S. 2

5 Jürgen Weisker, Die Pflege des süddeutschen Volksstückes an den Bayerischen Staatstheatern, Die Bühne 1 (1935), H. 9/10, S. 290

"Der Holmann" von Gottfried Kölwel heraus.

Zu Weihnachten wurde im Pth "Heilige Nacht" von Joseph-Maria Lutz als UA gegeben.

Als 1. UA im neuen Jahr brachte das Münchner Staatsschauspiel Alois J. Lipps "Schwefel, Baumöl und Zichorie" in der Inszenierung des Autors. Das Lustspiel mit Gesang entstand in Anlehnung an Nestroys "Gewürzkrämerkleebblatt".

Es ist das alte Spiel um das berüchtigte Geweih, mit dem drei lustige 'Schwache Zwanzigerinnen' die Häupter ihrer gefühlvollen Gewürzkrämer den 'Starken Fünfzigern' (in Gedanken) verschönern.¹

Stück und Inszenierung wurden in der "DBK" positiv rezensiert.² Mit 34 Vorstellungen lief es recht gut. Der größte Erfolg der Saison allerdings war "Hirschjagd" von Rudolf Schmidt, ebenfalls eine UA, die 44 mal gezeigt wurde.

Die "DBK" urteilte:

Das Lustspiel ist eine äußerst harmlose Angelegenheit, dessen gesellschaftliche Belanglosigkeit jedoch mit Geschick und Geschmack serviert werden. Ein Filmstar, eine Masse balzender junger Männer und ältere Herren sorgen für Fidelität und Unterhaltung.³

3. Zeitgenössische Dramen

"Friedrich bei Leuthen" von Bernhard Julius wurde in der "DBK" mit einem positiven Referat vorgestellt.

In dem Schauspiel geht es um 'die schicksalschweren Ereignisse vom Abend des 4. bis zur Nacht des 5. Dezembers 1757..., in denen Friedrich der Große gegen die doppelte Übermacht seiner alliierten Feinde den zuvor unmöglich erschienenen Sieg erringt'.⁴

Friedrich der Große wird als Genie gezeichnet, das nicht mit gewöhnlichen Maßstäben zu messen ist. Er weigert sich, auf die Ratschläge seiner altgedienten Generäle zu hören, geht in die Schlacht und triumphiert.

Friedrich II. galt im Dritten Reich als heldische Führerpersönlichkeit schlechthin. Seine Person und sein Leben lieferten Stoff für viele Filme, Dramen, Romane und Erzählungen, die alle nur die Führeridee illustrierten.

1 DBK 3 (1934), F. 11, S. 1

2 Vgl. Ibid.

3 DBK 3 (1934), F. 35, S. 2

4 DBK 2 (1933), F. 2/3, S. 7

Das Werk ist dem deutschen Führergedanken gewidmet. Friedrichs Gestalt will als Symbol für deutsches Führertum überhaupt genommen werden, das den Ruhm der deutschen Geschichte begründet hat und immer wieder begründen wird.¹

Bei "Lancelot und Sanderin" von Friedrich Markus Huebner handelt es sich um die Nachdichtung eines alten flämischen Liebesspielles, das von den Nationalsozialisten als "altes Erzeugnis der germanischen Kultur" geschätzt wurde.²

"Das Frühstück von Rudolstadt" von Rudolf Presber (4.7.1868 - 1.10.1935) wurde in den "Bausteinen" den Bühnen zur Auf-
führung empfohlen. Das Stück spielt im 16. Jahrhundert, es erzählt eine Episode aus den Schmalkaldischen Kriegen. Die Heldin des Schauspiels ist die Gräfin Katharina von Schwarzburg, die den siegreichen General Alba der kaiserlichen Truppen, die ihr Fürstentum besetzt halten, veranlaßt, ein Plünderungsverbot für seine Leute auszugeben.

Presber zeichnet in der Gräfin von Schwarzburg eine echte deutsche Fürstin, die ihr kleines Land mit Güte und Weisheit regiert und mit Witz und Geist dem übermütigen spanischen Kriegshelden begegnet.³

Das Lustspiel "Die Fahrt ins Ungewisse" von Walter F. Fichelscher, in der "DBK" als "belanglos" bezeichnet⁴, fand wenig Anklang beim Publikum. Es wurde an 9 Abenden gezeigt.

Die Wiener Gesellschaftskomödie "Der Krampus" von H. Bahr brachte es auf 15 Vorstellungen.

Von zeitgenössischen Autoren wurden weiterhin in dieser Spielzeit Graffs "Heimkehr des Matthias Bruck"⁵ und das naturalistische Schauspiel "Der Strom" von Max Halbe (4.10. 1865 - 30.11.1944) inszeniert.

Obwohl das naturalistische Drama von den nationalsozialistischen Kulturorganisationen abgelehnt wurde, bleiben die Stücke Halbes im Dritten Reich auf den Spielplänen der Theater.

1 Ibid.

2 Bausteine 4 (1936), H. 5, S. 143

3 Bausteine 2 (1934), H. 3, S. 93

4 DBK 3 (1934), F. 63, S. 2

5 Vgl. dazu Berliner Kunstwinter der "Ns Kulturgemeinde"

Ihre Verbreitung wurde von den nationalsozialistischen Kulturorganisationen nicht gefördert, aber es hat den Anschein, daß auch nichts gegen sie unternommen wurde.

Die Duldung von Halbes Werken durch die Nationalsozialisten ist begründet in der Heimatverbundenheit des Autors, Landschaft und Menschen des Danziger Werders haben in ihnen eine wichtige Bedeutung. Aufgrund dieses regionalen Bezuges können sie in die Nähe der vor allem von den Völkischen so geschätzten "volkhaften Dichtung" gerückt werden. In einem Programmheft des Münchner Staatsschauspiels werden Max Halbes "Strom" und "Jugend" unter die Volksstücke eingereiht und als "landschaftsverbundene Werke" bezeichnet.¹

Durch diese Rezeption wird der psychologisierende Aspekt in Halbes Dramen zugunsten einer Blut- und Bodenideologie vernachlässigt, weil im Dritten Reich die Psychologie als jüdische Wissenschaft abgelehnt wurde.

4. Klassische Dramen

In der Spielzeit 1933/34 wurden am Münchner Staatsschauspiel Dramen von Schiller, Goethe, Hebbel und Grillparzer gespielt. Die Aufführung von Goethes "Clavigo" fand nicht die Zustimmung der "DBK". Der Kritiker lobte zwar die Inszenierung, rügte aber die Stückwahl.

In seiner sehr vornehmen und geschmackvollen Einstudierung sah man 'Clavigo', jenes Jugendwerk Goethes, das trotz seiner meisterhaften Sprache ebenfalls nicht so sehr befriedigen kann, da der Held heute uns als erbärmlicher Schwächling und Feigling erscheint. Man atmet drei Stunden unter einer ungeheuren Last und Dumpfheit, ohne am Ende eine Entspannung, eine Lösung des Konflikts zu erleben.²

"Clavigo" widerspricht völlig dem nationalsozialistischen Ideal von heroischer Männlichkeit, und es dürfte unmöglich sein, ihn durch noch so trickreiche Interpretationen diesem anzupassen. Dies ist wiederum ein Beispiel für die Schwierigkeiten, die die Nationalsozialisten im Umgang mit Goethe hatten. So wurde auch dieses Stück nie von einer nationalsozia-

1 Vgl. Ph Pth 1935/36, H. 6, S. 43 f

2 DBK 3 (1934), F. 35, S. 2

listischen Kulturorganisation den Bühnen zur Aufführung empfohlen. Es läßt sich weder als "heldenhafte" noch als "volkhafte" oder "Weihedichtung" ausgeben und erfüllt damit nicht die politische Norm.

Die Aufnahme von Friedrich Hebbels "Agnes Bernauer" entsprach dagegen den Wünschen der "Ns Kulturgemeinde". Hebbels dramatische Personen finden die uneingeschränkte Zustimmung nationalsozialistischer Literaturwissenschaftler, die in ihnen die Verkörperung des nordisch-deutschen Mannes und der nordisch-deutschen Frau zu erkennen glaubten.

Die hervorragenden männlichen Charaktere (in 'Agnes Bernauer') sind alle Kämpfernaturen, die willenhaft sich selbst erfüllen oder doch heldisch den Widerständen der Welt Trotz zu bieten versuchen. Herzog Ernst, der alte Bernauer, und Albrecht sind aktive, willenhafte Charaktere, deren kampfgefülltes Dasein von der Idee der Ehre beherrscht wird.¹

Die Titelhelden der "ernsten, echt deutschen"² "Agnes Bernauer" gilt vielen Interpreten im Dritten Reiche als "das deutsche Mädchen", die "deutsche Frau" schlechthin.³

... Sie entscheidet sich vielmehr nur als deutsche Frau; und diese Entscheidung heißt deutsche Ehre oder Unehre.⁴

Die Ehre ist für die Vertreter des nationalsozialistischen Frauenbildes, das für sie von Agnes Bernauer verkörpert wird, der "sittliche Höchstwert der deutschen Frau".⁵

Man glaubt, Hebbel, der im Dritten Reich als d e r n o r d i s c h e Dichter rezipiert wurde, habe mit der Tragödie die Idee der als hervorragend nordisch-germanisch geltenden Tugenden der Ehre und Treue gestaltet. Seine hypothetisch nordische Rassenzugehörigkeit bestimmte nach nationalsozialistischer Ansicht die Thematik seiner Werke, die somit als Illustration nordischer Tugenden und nordischen Menschentums verkannt wurden.

Ferner erblickten die Nationalsozialisten auch in der Ansicht Hebbels zum Problem des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, das dieser am Schicksal der Augsburger Baderstoch-

1 Franz Bielfeldt, Hebbels Menschengestaltung als dichterischer Ausdruck nordisch-deutschen Wesens, Berlin 1939, S. 69

2 Bartels, S. 307

3 Bielfeldt, a.a.O., S. 68

4 Ibid., S. 71

5 Ibid., S. 70

ter demonstrierte, eine Affinität zu ihrer eigenen Staatsauffassung.

Den Untergang der Heldin zugunsten der Staatsordnung interpretierten sie als Bekräftigung ihrer Parolen:

"Gemeinschaft geht vor Eigennutz". "Du bist nichts, Dein Volk ist alles".

Die Staatsauffassung der Bernauer-Tragödie berührt sich in ihren Grundzügen mit dem Leitgedanken des deutschen Gemeinschaftsstaates unserer Tage. Der Einzelmensch hat Pflichten gegenüber Staat und Volk zu erfüllen. /.../ Wenn es um den Bestand und das Wohlergehen des Ganzen, des Volkes geht, kann der Staat vom Einzelnen jedes Opfer, selbst das Leben fordern.¹

Ein Hinweis auf die Bedeutung, die gerade dieses Stück für die Nationalsozialisten hatte, weil es sich zur Propagierung ihrer Staatsideen einsetzen ließ, mag die Tatsache sein, daß die "Agnes Bernauer" im Zeitraum 1933 bis 1945 zweimal an den Münchner Staatstheatern inszeniert worden ist.

Als klassisches Lustspiel wurde Grillparzers "Weh dem, der lügt" gegeben. Die Dramen österreichischer Dichter wurden im Dritten Reich im allgemeinen positiv bewertet. Da die Nationalsozialisten Österreich als Bestandteil des deutschen Reiches betrachteten und es im Jahre 1938 auch annektierten, wurde die österreichische Dramatik wie die deutsche rezipiert und anerkannt, wenn sie nicht der rassenideologischen und politischen Norm widersprach. Als "volksfremd" wurden unter anderem die Arbeiten Schnitzlers und Hofmannthals abgelehnt. Schnitzlers Werke wurden als "Orgien" und Hofmannthals Stücke als "Verzerrungen ehemals volkstümlicher Dramenstoffe"² beschimpft.

Dagegen wurden die Stücke der Dichter geschätzt, die dem Wiener Volkstheater verbunden waren, das die Nationalsozialisten gerne als Vorbild für ihre Theatervorstellungen anführten, da sie in ihm den "notwendigen Zusammenhang vom Volk und Bühne" verwirklicht und bewahrt sahen.³

1 Bielfeldt, a.a.O., S. 72

2 Heinz Kindermann, Spiel und Drama der Ostmark, Bühne 5 (1939), H. 11, S. 262 f

3 Ibid., S. 261

Vor allem Heinz Kindermann verweist immer wieder auf die Verdienste der österreichischen Dichter um die Rettung und Erhaltung der "volkhafte Dichtung".

Das Drama der Ostmark - wie ihre ganze volkhafte Dichtung - hat ja auch in Zeiten schroffster politischer Trennungen den deutschen Gesamtzusammenhang niemals verleugnet. Im Gegenteil! In Zeiten, in denen inmitten des Reiches oft Zaghaftigkeit oder Zersplitterung Raum gewannen, ist von der Dichtung der Ostmark der Ruf der Aufrichtung und die bewahrende Kraft ausgegangen. Mehr als einmal in Augenblicken der großen Krise, in denen das binnendeutsche Drama sich vom eigenen Volkstum allzu willfährig trennte, haben die Dramatiker der grenzdeutschen Ostmark den Zusammenhang zwischen Bühne und Volk solange bewahrt, bis die binnendeutschen Kräfte wieder zu einer völkischen Erneuerung vordringen konnten.¹

In diesen Zusammenhang wurde auch das Werk Grillparzers gestellt. Bei seiner Rezeption wurde besonders die "Synthese von klassischem Drama und Wiener Volkstheater" betont,

die dennoch weit schon in die künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten der modernen Menschengestaltung und Seelen-ergründung, vor allem aber auch der urdeutschen Charakterelemente von Selbstzucht und Treue hinauswies und vom Privaten den Zukunftsweg des großen deutschen Dramas in die Welt des Politischen zeigte.²

Ferner verweist Kindermann auf die "typisch - nordischen Züge", die in den Dramen Grillparzers zur Geltung kämen und ihnen, "den Weg in den ganzen deutschen Volksraum ermöglichen".³

Die Betonung der nordischen Züge Grillparzers war für dessen Reputation durchaus notwendig, da die Nationalsozialisten den österreichischen Vielvölkerstaat mit Argwohn betrachteten. Doch bei dem Dichter war rassistisch alles in Ordnung, auch Bartels konnte nichts Bedenkliches an ihm feststellen: /.../ etwas Dekadentes ist nicht in ihm. Wie hätte er auch sonst bis zuletzt gesunde Werke schaffen /.../ können".⁴ Schlösser bestätigte ihn als "größten aller ostmärkischen Dichter".⁵

1 Heinz Kindermann, Spiel und Drama der Ostmark, Bühne 5 (1939), H. 11, S. 263

2 Ibid., S. 261

3 Ibid.

4 Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur, Berlin und Hamburg 1933, S. 301

5 Rainer Schlösser, Goethe als Großdeutscher, S. 5

Als nordische, "volkhafte Dichtung" legitimiert stand der Aufführung der Stücke Grillparzers auf den Bühnen des Dritten Reiches daher nichts im Wege.

Als weitere heitere Veranstaltung stand ein Abend mit Schwänken von Hans Sachs unter dem Titel "Alt - Nürnberger Spielsachen" in der Bearbeitung des Dramaturgen des Staatsschauspiels Ernst Stahl auf dem Spielplan.

Hans Sachs wurde von Bartels als "der glücklichste Vertreter eines volkstümlichen Stils"¹ gepriesen und von den Nationalsozialisten als "volkhafter Dichter" betrachtet. Somit war die Pflege seines Werkes im Dritten Reich legitimiert. Auch in der nächsten Spielzeit brachten die Staatsschauspiele wiederum einen Hans Sachs-Abend heraus.

5. Ältere Dramen

Die Aufnahme der "Rabensteinerin" von Ernst von Wildenbruch (3.2.1845 - 15.1.1909) in den Spielplan entsprach den Wünschen der "Ns Kulturgemeinde", die sich für die Werke des neuromantischen, national gesonnenen Autors einsetzte. An ihm gefiel besonders sein Patriotismus und seine Opposition zum Naturalismus.

In einer Zeit, da der Naturalismus mächtig aufblühte und das ganze Kunstleben von ihm beherrscht wurde /.../, liegt Wildenbruchs künstlerisches Verdienst vor allem in der Tatsache, daß sein hoher Idealismus dem entgegenwirkte und er auf einem vorgeschobenen Posten für die Ideale deutscher Kunst kämpfte.²

Vaterlandsliebe war ihm wie allen im Auslande³ geborenen Deutschen, Lebensbedürfnis, und diese Vaterlandsliebe bestimmt Wesen und Charakter all seiner Werke. Deutsch bis in die letzte Phase seines Wesens, schuf er eine Reihe geschichtlicher Dramen, /.../.⁴

Zu diesen geschichtlichen Dramen gehört auch "Die Rabensteinerin", in dem der Verfasser "das volkstümliche Ritterdrama wieder aufnahm".⁵

Die Stücke Wildenbruchs wurden von den Nationalsozialisten in einer Weise rezipiert, daß sie der nationalen Norm entsprachen.

1 Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur, S. 85

2 DBK 2 (1933), F. 15/16, S. 2

3 Anm.: Ernst Wildenbruch wurde in Beirut geboren, wo sein Vater Generalkonsul war

4 DBK 2 (1933), F. 15/16, S. 2

5 Adolf Bartels. a.a.O.. S. 514

Von dem Neuklassizisten Paul Ernst (7.3.1866 - 13.5.1933) wurde das Lustspiel "Pantolon und seine Söhne" produziert. Die Stücke des Autors erlebten in den Dreißiger Jahren geradezu eine Renaissance, die durch den Einsatz Wolfgang E. Möllers und des Reichsdramaturgen für sein Werk ausgelöst wurde.¹

Paul Ernst war das Vorbild für die Gruppe neuklassizistischer Schriftsteller im Dritten Reich, vor allem seine theoretischen Schriften "Der Weg zur Form" (1906), "Ein Credo" (1912) und "Tagebuch eines Dichters" (1934) gewannen an Einfluß. In ihnen übte er scharfe Kritik am zeitgenössischen Drama und in Opposition zum Naturalismus versuchte er, das Tragödienkonzept von Hegel und Hebbel neu zu beleben. Vor 1933 wurden seine Bemühungen kaum beachtet, doch mit der politischen Wende in Deutschland kam für den "verkannten Dichter" der späte Ruhm.

Er (Paul Ernst) selbst hat an den Sieg der Bewegung geglaubt und seit vielen Jahren auf ihn gehofft. Er hat noch in den letzten Monaten seines Lebens eine Reise durch Deutschland gemacht und durfte dabei erfahren, daß das neugeordnete Volk sich anschickte, dem Dichter, dessen gesamte Lebensarbeit bis zum letzten Atemzug nur diesem Volk gehörte, die Anerkennung und Ehre zuteil werden zu lassen, die man ihm bis dahin versagt hat.²

Die Nationalsozialisten betrachteten ihn als ihren ersten Dichter.³ Wanderscheck nennt ihn emphatisch den "Evangelisten der jungen Dramatiker".⁴

In einer Zeit des Zusammenbruchs der bürgerlichen Gesellschaft, der seelischen und geistigen Verwirrung, des entfesselten Inferno nach dem Weltkrieg hat er unbeirrt und in klarer Erkenntnis für Größe, Heldentum und sittliche Werte im Drama gekämpft.⁵

1 Anm.: Am 10.9.1933 wurde am Theater in Königsberg, an dem Möller als Chefdramaturg tätig war, die Komödie "Pantolon und seine Söhne" uraufgeführt. Vgl. Günther Rühle, Zeit und Theater, B.V., S. 777. Vgl. auch Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 26

2 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, S. 69

3 Vgl. Uwe-Karsten Ketelsen, Heroisches Theater S. 82 f. Franz Norbert Mennemeier, Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. B. 2: 1933 bis zur Gegenwart, München 1975, S. 127 f

4 Hermann Wanderscheck, Deutsche Dramatik der Gegenwart, Berlin 1939, S. 13

5 Ibid.

Die kunsttheoretischen Überlegungen Paul Ernsts waren eng verknüpft mit seiner weltanschaulichen Position: nach kurzer Mitgliedschaft in der Sozialdemokratischen Partei in seiner Jugend wurde er zum scharfen Kritiker des Marxismus und Sozialismus und zum Vertreter einer "Neuordnung Deutschlands" im nationalsozialistischen Sinne. Seiner Meinung nach wird nur eine "formbildende Kraft" sowohl Deutschland als auch die Kunst vor dem Verfall retten. In seinen kunsttheoretischen Aufsätzen geht es ihm hauptsächlich um Formprobleme, um die Erneuerung der Form,

deren Vernachlässigung durch die Vertreter des Naturalismus zu einer allgemeinen Verwilderung geführt hatte. Als Dichter, der bewußt auf eine Neuordnung des deutschen Lebens hin arbeitete, war es ihm darum zu tun, jene Form der künstlerischen Aussage herauszuarbeiten, die ihm am meisten geeignet schien als Gefäß für eine Dichtung, die Dienst im Leben des Volksganzen sein sollte. - /.../ ¹

Paul Ernst schrieb eine Anzahl von Dramen als Modellausführungen seiner kunsttheoretischen Gedanken, darunter auch die Komödie "Pantolon und seine Söhne" im Stil der commedia d'ell arte. Das Lustspiel wird in dem Gutachten der "Bausteine" mit den klassischen Lustspielen "Minna von Barnhelm" und "Der zerbrochene Krug" verglichen und den deutschen Theatern sehr zur Aufführung empfohlen.

'Pantolon und seine Söhne' ist ein Lustspiel, das wie die 'Minna von Barnhelm' und wie 'Der zerbrochene Krug' die Züge deutscher Lustspiel-Klassik trägt, weil seine Verspieltheit bis zur guten Gültigkeit der Form vorge-
trieben ist, und weil sein Humor herabreicht bis zur Würde des Leids und bis zur Innigkeit wahrer Liebe. ²

In München war "Pantolon und seine Söhne", "jenes Spiel der Liebe und der Masken auf dem Karneval zu Venedig" ³, kein großer Erfolg. Er wurde nur zwölfmal gespielt.

6. Ausländische Dramen

Von nicht deutschsprachigen Autoren hatten in der Spielzeit 1933/34 nur zwei Stücke Premiere: "Klein Eyolf" von Henrik Ibsen und "Ostern" von August Strindberg. Sie waren die ersten Produktionen einer von dem Münchner Staatsschauspiel angekündigten "Folge nordisch-dramatischer Dichtung". ⁴

1 Hellmuth Langenbucher, a.a.O., S. 53

2 Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 26

3 Ibid.

4 Vgl. Ph Reth 1933/34, H. 1, S. 11

Nun ist die Tatsache sicher von Bedeutung, daß die einzigen Werke ausländischer Dramatiker, die in dieser Saison in den Münchner Spielplan aufgenommen wurden, von skandinavischen Dichtern stammen, die nach nationalsozialistischer Rassenideologie der nordischen Rasse zugerechnet wurden. Die Wahl dieser Dramen entsprach der rassenideologischen Norm, dennoch fand ihre Aufführung nicht die volle Zustimmung der Kritiker der "DBK".

Die Aufführungen hinterließen einen starken Eindruck, wenn auch die Grundstimmung dieser Werke, ihr Hoffnungslosigkeit, ihre quälende Seelenzerfaserung und ihr kaum mehr positiv wirkender Aufschwung am Ende heute nicht mehr ansprechen wollen.¹

In einer späteren Ausgabe der Zeitschrift wird die Veranstaltung "als eine etwas mißglückte Angelegenheit" bezeichnet: "beides Werke, die in ihrer Grundstimmung und Haltung heute kaum mehr ansprechen können".²

Die Dramen entsprachen nicht der politischen Norm. Zu diesem Zeitpunkt erwarteten die Nationalsozialisten von den Theaterstücken, daß sie den für den Aufbau des nationalsozialistischen Deutschlands notwendigen Elan und Schwung vermittelten.

7. Zusammenfassung

Der Spitzenreiter der Saison war das harm- und belanglose Lustspiel "Hirschjagd", das an 44 Abenden gespielt wurde. Ihm folgte "Agnes Bernauer" von Hebbel mit 42 Aufführungen. Das erfolgreichste nationalsozialistische Zeitstück war Forsters "Alle gegen einen, einer für alle", das mit 32 Vorstellungen den 3. Platz einnimmt.

Die ausländische Dramatik war mit nur zwei Stücken in dem Spielplan 133/34 sehr schwach vertreten.

Fünf Schauspiele, die auf den Vorschlagslisten der "Ns Kulturgemeinde" standen, wurden produziert; auch mit der Inszenierung eines Werkes von Ernst Wildenbruch entsprach man einem Wunsch dieser Kulturorganisation. Dennoch war die "Ns Kulturgemeinde" mit dem Spielplan des Münchner Staatsschau-

1 DBK 3 (1934), F. 35, S. 2

2 DBK 3 (1934), F. 63, S. 2

spieles nicht zufrieden, konnte ihm aber auch keine gravierenden Fehler nachweisen.

Die erste Spielzeit unter nationalsozialistischer Staatsführung ist zu Ende. Sie stand auch in München im Zeichen des gewaltigen Umbruchs, der Unsicherheit und tastenden Versuche. Was hier vor allem fehlte, war das Wagnis; man betätigte sich in etwas zu geruh-samen Bahnen. Die neue Schauspielleitung hatte zudem infolge alter Verpflichtungen leider nicht die nötige freie Hand, um die Anforderungen nach erstklassiger deutscher Bühnenkunst restlos verwirklichen zu können. Anzuerkennen ist jedoch der Wille, ernste Arbeit zu leisten.¹

¹ DBK 3 (1934), F. 63, S. 2

IV. Die Spielzeit 1934/35

1. Die Lage der bayerischen Staatstheater

Auch die Spielzeit 1934/35 begann in München mit einer personellen Umbesetzung an oberster Stelle: der Generalintendant der bayerischen Staatstheater Clemens Freiherr von Franckenstein wurde von Oskar Walleck abgelöst.¹

Im Zusammenhang mit dem vom Kampfbund scharf attackierten Plan, das Pth mit der Spielzeit 1932/33 zu schliessen, hatte sich der alte Intendant bei den Nationalsozialisten einen Malus eingehandelt. In einem Artikel der "DBK" wird darauf angespielt, daß die Oper auf Kosten des Schauspiels geschönt würde, damit Franckenstein, er war Dirigent und Komponist, weiterhin seine persönlichen Neigungen uneingeschränkt pflegen könne.²

Somit schob man ihm die Schuld an der Schließung des Pth zu, dessen Erhaltung als Pflegestätte des Schauspiels von der nationalsozialistischen Kulturorganisation gefordert wurde, weil man die propagandistische Wirkung des Sprechtheaters auf die Zuschauer höher ansetzte als die der Oper.

Das Schauspiel dagegen ist jene künstlerische Form, in der am tiefsten und nachhaltigsten die Probleme der Zeit und die die Zeit bewegenden Lebensströme gestaltet und zur Wirkung auf das breite Publikum gebracht werden, weshalb denn auch seine kulturelle Bedeutung in der aufgewählten Gegenwart entschieden gestiegen ist.³

Dagegen konnte Oskar Walleck besondere Vorzüge aufweisen, die ihn den Nationalsozialisten für hohe Ämter empfahlen. Er war seit 1932 Mitglied der NSDAP und der SS, zeigte sich als überzeugter Anti-Semit und leitete seit 1931 als "erster nationalsozialistischer Intendant"⁴ das Landestheater Coburg.

1 Vgl. DBK 1 (1933), F. 35, S. 1 f

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Vgl. Die Bühne 1 (1935), H. 3, S. 85

Coburg war die erste deutsche Stadt, in der die NSDAP die absolute Mehrheit erhielt. (bei den Wahlen am 23.6.1929).¹

Oskar Walleck machte Karriere im Dritten Reich: er wurde Präsident des deutschen Bühnenvereins, Verwaltungsbeirat der Rthk und Mitglied des Reichskultursenats. Nach kurzer Zwischenstation in Braunschweig in der Spielzeit 1933/34 kam er 1934 als Generalintendant nach München. In diesem Amt blieb er bis 1937/38.²

2. Uraufführungen

Als erste Uraufführung der Spielzeit 1934/35 stand "Pegasus und Musterkoffer" von Alfons Teuber auf dem Programm des Bayerischen Staatsschauspiels. Da ein Stück des Autors, nämlich "Die Mähmaschine" zu den Spielplanempfehlungen der "Ns Kulturgemeinde"³ gehörte, konnte die Theaterleitung hoffen, daß auch die Produktion eines anderen Werkes des akzeptierten Autors mit der Zustimmung der Kulturorganisation rechnen könnte. Diese jedoch beurteilte die Annahme des Schauspiels negativ.

Teuber, dessen erstes Schauspiel Hoffnungen erweckte, enttäuscht leider mit diesem Werk à la Drei-Groschen-Oper, das auf Gliederung, Aufbau und Form völlig verzichtet. Der Schriftsteller Schafft, der aus der Welt der Bohème in die Welt des Handlungsreisenden hinüberwechselt, hier mit großem Erfolg Backpulver an den Mann bringt, um schließlich doch wieder zu 'seinem Leisten', zu seinem Arbeitsroman zurückzukehren, ist mit samt aller auftauchenden Nebenfiguren eine Gestalt von gestern, die uns nichts mehr zu sagen hat.

/.../

Unverständlich bleibt, aus welchen Gründen die Leitung des Schauspiels ein solches Werk ... glaubte herausstellen zu müssen.⁴

Mehr Billigung fand die nächste Uraufführung: zum 60. Geburtstag von Ernst Bacmeister (12.11.1874 - 11.3.1971) wurde eine Inszenierung seiner Tragödie "Siegfried" für das Pth produziert.

1 Gerhard Krüger, Geschichte des Deutschen Volkes, Leipzig 1939, S. 261

2 Vgl. Deutsches Bühnenjahrbuch 46 (1935), 47 (1936), 48 (1937), 49 (1938)

3 Vgl. Bausteine 1 (1933), H. 3, S. 92

4 DBK 3 (1934), F. 82, S. 3

Ernst Bacmeister gehört zur Gruppe neoklassizistischer Dramatiker, deren Werke von den Nationalsozialisten geschätzt wurden, um deren Aufführung sich die Bühnen des Dritten Reiches auf die Aufforderung der nationalsozialistischen Kulturorganisationen hin besonders, allerdings nicht sehr erfolgreich, bemühten.

Der Autor forderte die "Tragödie ohne Schuld und Sühne", wie der Titel einer seiner Schriften lautet. Nach seinem Konzept sollen in dieser ein Einzelner und eine umgreifende Macht miteinander ringen.

Der einzelne als luziferischer Geiststräger will aus seinem erleuchteten Dasein die Welt mit der dunklen Materie mit seiner Fackel erhellen, und die Finsternis setzt ihm, obwohl sie die Tendenz hat sich erhellen zu lassen, Widerstand entgegen.¹

In "Siegfried" ist der Konflikt völlig verinnerlicht, er spielt sich nur noch in der Brust des Helden ab, der durch sein Schuldgefühl untergeht.

'Siegfried' zeigt den Nibelungenstoff in neuartiger Beleuchtung. Die Handlung ist zur Nebensache geworden, und damit aller theatralische Ballast geschickt vermieden. Der Konflikt liegt in Siegfried selbst. Kein Zusammenstoß mit den äußeren Mächten, die sein Geist-Leben nicht begreifen können, läßt den Helden untergehen /.../ sondern das eigene Schuldgefühl, das aus dem₂ Betrug an Brunhild entspringt, zwingt ihn zu Boden.²

Diese Handlungsarmut, die monologisierende Gestaltung des Helden schränkten die Bühnenwirksamkeit der Tragödie erheblich ein; trotz eifriger Förderung, konnten sich die Werke Bacmeisters auf der Bühne nicht durchsetzen, ihnen mangelte es an theatraler Qualität.

1940 beklagt Langenbucher:

Der Kampf um die Bühne, den Bacmeister seit über einem Jahrzehnt mit selbstloser Hingabe an seine dichterische Sendung führte, hat noch nicht zu ihrer Eroberung in dem Maße geführt, das nötig wäre, um die Anschauungen, die in Bacmeisters Dramen ihren Ausdruck finden, zu einer breiteren Wirkung zu bringen. /.../ Seither hat Bacmeister eine Reihe stolzer Achtungserfolge auf der Bühne errungen, aber keiner ist zu dem Durchbruch geworden, den der Dichter ersehnt, und der seinem Werke gebührt.³

1 Uwe-Karsten Ketelsen, Heroisches Theater, S. 91

Vgl. Ibid. S. 90 ff

2 Bausteine 3 (1935), H. 1, S. 15

3 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, S. 130

Auch die Inszenierung von "Siegfried" in München war keine Ausnahme, sie wurde nur sechsmal gespielt.

Zu Weihnachten wurden im Pth zwei Uraufführungen herausgebracht: das "heimatverbundene"¹ "Werdenfelser Krippenspiel" von Otto Blümel und "Das Wunderkerzlein" von Rudolf Schmidt, ein Weihnachtsmärchen mit Tanz und Musik.

Ferner wurden als Uraufführungen das "phantastische Schauspiel"² "Schloß Rositten" von Richard Gsell und das harmlose Unterhaltungsstück "Der Fuchs geht um" von Fritz Schwiefert gezeigt.

3. Zeitgenössische Dramen

Ein großer Erfolg der Spielzeit 1934/35 war die bauerliche Spieloper von Eduard Stemplinger mit der Musik von Rüdinger "Die Tegernseer im Himmel", eine Dramatisierung von Franz von Kobells (1803 - 1882) oberbayerischer Mundartnovelle "Brandner Kaspar".

Das Stück wurde 80 mal gespielt. Von der begeisterten Zustimmung, die die Produktion bei Presse und Publikum fand, künden die Ausschnitte von Kritiken der Münchner Zeitungen, die in einem Programmheft des Staatsschauspiel abgedruckt wurden.³

Eine andere Bearbeitung der Geschichte von Franz von Kobell nämlich "Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies" von Josef Maria Lutz (ur aufgeführt am 15. November 1934 in Dresden), wurde in den "Bausteinen" 1935 den Theatern zur Annahme empfohlen und in den Spielplan 1935/36 der "Ns Kulturgemeinde" als "echtes Volksstück" aufgenommen.⁴

Ein kurzer Text des Autors der letztgenannten Version gibt Aufschluß darüber, inwiefern das harmlose Stück den National-

1 Ph Pth 1935/36, H. 6, S. 44

2 Ph Pth 1935/36, H. 6, S. 45

3 Ph Reth 1934/35, H. 10, S. 83

Vgl. Ph Reth 1934/35, H.

4 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 1, S. 23 und Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 135

sozialisten von Nutzen sein konnte.

Wo nun aber eine neue, gänzlich positive Ansicht vom Leben auftritt, muß auch, wenn die Harmonie des Daseins gewahrt bleiben soll, eine neue und positive Ansicht vom Tode Platz greifen. Es scheint mir, daß in der deutschen Literatur genug vom schreckhaften 'Sterben des reichen Mannes' geschrieben und gemimt worden ist. Es gibt jedoch so unendlich viele, deren Leben schön ist, weil es Mühe und Arbeit ist. Gerade diese vielen haben ein Recht, daß sie ihre Tage nicht in Furcht verrinnen fühlen, sondern daß die wohlverdiente Ruhe ihres Alters - Heiterkeit und ihre stille Harmonie ist. Und wenn Dichter aus Qualm und Qual der Städte und des Besitzes heraus die Frage nach dem Ende in verbitterter Zerknirschung vor das Volk gestellt haben, so will ich sie nun einmal stellen, entgiftet und heiter, in gemütlichem Spiel. Laßt uns arbeiten und fröhlich sein; laßt uns Schicksalsschläge überwinden aus der heiteren Selbstverständlichkeit alles Natürlichen heraus.¹

Mit dem Stück konnte der von den Nationalsozialisten gewünschte Optimismus vermittelt werden. Es verbreitet ein Lebensbild, von dem der Nationalsozialismus profitieren konnte. Fleiß und Arbeitsamkeit der Bürger in Verbindung mit heiterem Sichdreinfügen in das Schicksal fördert den Aufbau des nationalsozialistischen Staates, da Kritik und Willen zur Veränderung ausgeschlossen werden.

Die übrigen Inszenierungen von Werken zeitgenössischer Autoren fanden wenig Anklang, sie erreichten nur niedrige Aufführungszahlen.

Felix Lützkendorfs "Opfergang" wurde nur an neun Abenden gegeben. Das Stück beruht auf einem authentischen Fall, der im 19. Jahrhundert die Öffentlichkeit erregte. Es erzählt die Geschichte der Christine Stieglitz, die in den Freitod ging, um ihrem dichtenden Mann aus einer künstlerischen Krise zu helfen. Sie hoffte, ihm durch ihr Opfer die seelischen Erschütterungen zu geben, die er für seine schöpferische Arbeit benötigte.

Die Rezeption des Stückes spiegelt die Verschärfung des Antisemitismus im Dritten Reich in den Jahren 1934 und 1935.

1 DBK 3 (1934), F. 90, S. 3

Die Kritik in der "DBK" über die Uraufführung des Dramas am Schauspielhaus Dresden im Herbst 1934 ist durchaus positiv, das "außergewöhnliche dichterische Können" des Verfassers wird gelobt, die Heldin als "denkwürdige Frauenfigur" bezeichnet und ihr Opfer als große Tat der Selbstüberwindung gedeutet.

Der Opfertod der Charlotte Stieglitz vermag die Größe des Menschen zu zeigen, der sich seiner Freiheit und seiner Kräfte bewußt ist, und so geht das Stück 'jede Zeit und jeden an, der begreifen will, daß es nicht nur darauf ankommt, zu sich, sondern auch über sich hinauszukommen'.¹

Einige Monate später wird das Schauspiel anlässlich seiner Erstaufführung am Landestheater Darmstadt negativ rezensiert. Den Kritiker stört die "Atmosphäre eines pathologisch-hysterischen Einzelfalles", der seiner Meinung nach "in schärfstem Gegensatz zu unseren Zielen und zu der von uns geforderten Grundhaltung"² steht.

Im November 1935 erfolgt dann in der Kritik der Inszenierung des "Opferganges" im Theater in der Saarlandstraße Berlin die strikte Ablehnung des Dramas von Lützkendorf. Ausschlaggebend für die Verurteilung des Stückes war die rassenideologische Norm.

Heinrich Stieglitz war jüdischer Herkunft, seine Frau, die sich für ihn opferte, war keine Jüdin.

Zwei Monate vor der negativen Kritik waren auf dem "Reichsparteitag der Freiheit" die antisemitischen Nürnberger Gesetze verkündet worden, darunter auch das "Blutschutzgesetz", das "Eheschließungen zwischen Juden und Staatsangehörigen deutschen oder artverwandten Blutes"³ verbot.

Vor diesem Hintergrund mußte die Figur der Christine Stieglitz anders gewertet werden: aus der Märtyrerin wurde nun eine

1 Kurt Findeisen, "Opfergang" von Felix Lützkendorf.
DBK 3. (1934), F. 78, S. 3

2 DBK 4 (1935), F. 16, S. 6

3 Vgl. Walter Hofer, Der Nationalsozialismus.
Dokumente, S. 270

hysterische, undeutsche Frau, die Rassenschande begeht.

Ist es angebracht, daß dieser 'Opfertod' (...) einer 'deutschen' Frau für einen jüdischen Epigonen und Nichtskönner eine dramatische Verherrlichung erfährt? /.../

So wenig wir aber einsehen, warum eine Frau, die bereits durch ihre Verheiratung mit einem Juden ihr Deutschtum verleugnet hat (...) und durch einen Selbstmord eben für diesen Juden noch ihre unartmäßige Hysterie steigert, zu einer heiligen Märtyrerin des Geistes erhoben werden soll, so wenig können wir uns mit der Gestaltung dieses Vorwurfes befreunden.

Empört fragt der Verfasser am Ende des Artikels:

"Ist es angebracht, in einem Theaterstück der Rassenschande die Heiligengloriole aufzusetzen?"¹

Da "Opfergang" in München schon im Oktober 1935 Premiere hatte, also ein Jahr vor Verkündung der Nürnberger Gesetze, wird der Grund für die geringe Anzahl der Vorstellungen des Stückes vor allem das mangelnde Publikumsinteresse sein.

Gedämpfte Zustimmung der "Ns Kulturgemeinde" fand das Lustspiel "Christa, ich erwarte Dich" von Alfred Möller und Hans Lorenz. In einer Kritik der Uraufführung am Bremer Schauspielhaus am 24.8.1934 heißt es:

Das Stück will den an sich hohen Gedanken, die wertvolle Arbeit auf der eigenen Scholle zu würdigen und zu erhalten, entsprechend behandeln. Dieses unserer heutigen Generation besonders am Herzen liegende Problem läßt sich natürlich in einem Lustspiel nicht befriedigend lösen, aber Alfred Möller will das Publikum in erster Linie unterhalten, und das gelingt ihm allerdings als gewiegtem Theaterfachmann, zumal sein Werk reich an Situationskomik ist.²

Trotz der dem Stück, das auch am Badischen Staatstheater Karlsruhe nachgespielt wurde, von dem Rezensenten zugestandenen Bühnenwirksamkeit war es in München nicht sonderlich erfolgreich, es wurde nur 11 mal wiederholt.

"Das Musikantendorf" von Heinz Lorenz gehört zu den Empfehlungen der "Ns Kulturgemeinde" für den deutschen Theater-Spielplan 1934/35. Es steht unter der Rubrik "deutsche Komödie".³

1 Wolf Braumüller, Ist es angebracht, daß...?

DBK 4 (1935), F. 93, S. 1 f

2 DBK 3 (1934), F. 58, S. 2

3 Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 3, S. 228

Das Lustspiel erzählt eine Geschichte aus dem Dorf Mackenbach, in dem es Brauch ist, daß seine Bewohner eine Zeit lang als Musikanten durch die Welt vagabundieren, danach aber in ihre Heimat zurückkehren. Der Krüger-Wirt des Ortes kommt in finanzielle Schwierigkeiten und

muß sein Wirtshaus an den etwas mondän angehauchten durch Spekulation reich gewordenen Golles verkaufen. Das Hausgesinde aber verständigt im Geheimen Krügers Sohn, der als Musikclown gerade in Deutschland gastiert, von den Vorfällen. Der Sohn rettet nun den väterlichen Besitz, sagt seiner Chlownerie Lebewohl, und zieht wie alle Vorfahren des Dorfes wieder in sein Wirtshaus und seinen Hof.¹

Der Gutachter lobt das Lustspiel als "vollwertige Bauernkomödie", als "herzerfrischendes Spiel, das bis ins kleinste von einer erfreulichen Sauberkeit erfüllt ist."²

Dadurch grenzt er "Das Musikantendorf" gegen die von den Nationalsozialisten abgelehnten Stücke von Zuckmayer ab, denen er Anrüchigkeit unterstellt.

Das Lustspiel ist ein typisches Produkt der "volkhafte Dichtung". Der Hang zur Scholle und zur Heimat ist stärker als der Drang in die Fremde und die Aussicht auf internationalen Ruhm. Das Bauerntum wehrt sich erfolgreich gegen fremde, städtische Einflüsse, die in der Komödie in der Person des Spekulanten Golles verkörpert werden. "Das Musikantendorf" wurde in München hauptsächlich für Mitglieder der nationalsozialistischen Besucherorganisation im Pth gespielt.

Als Mißerfolg erwies sich die Inszenierung des Lustspiels "Hier sind Gens zu sehen" von Sigmund Graff, des Verfassers der in den dreißiger Jahren recht erfolgreichen Dramen "Die endlose Straße" und "Die Heimkehr des Matthias Bruck". Sein neues Stück, das im Alten Theater Leipzig im Oktober 1934 uraufgeführt wurde, wurde in München nur an zwei Abenden gegeben.

1 Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 8, S. 240

2 Ibid.

Auch in den Kritiken der "DBK" wird der Versuch des Autors, ein lustiges Volksstück zu schreiben, als mißlungen beurteilt. Die Rezensenten bezeichnen das Spiel um den Gegensatz zwischen Touristen und Einheimischen in einem Fremdenverkehrsort als satirische Groteske, "die im recht eigentlichen Sinne mit Humor nichts zu tun hat".¹

Nicht viel mehr Glück hatte das Staatsschauspiel mit zwei anderen Produktionen zeitgenössischer Autoren, mit Hauptmanns "Biberpelz" und Ernst Wiecherts "Der verlorene Sohn", sie brachten es lediglich auf vier und fünf Vorstellungen. Beide Autoren waren im Dritten Reich umstritten.

Ernst Wiechert (18.5.1887 - 24.8.1950), der zur Gruppe der inneren Emigration gerechnet wird, hatte durchaus Gemeinsamkeiten mit dem Nationalsozialismus. Sein Antimodernismus und die "Gesamtheit seiner Weltanschauung, deren Nähe zum Mythos von Blut und Boden unverkennbar ist"², korrespondierten mit nationalsozialistischer Gedankenwelt. Sein "Spiel vom deutschen Bettelmann" gehört zu den Spielplanvorschlägen der "Ns Kulturgemeinde", es wird als kultisches Spiel für Laiengruppen vorgestellt.³

Langenbacher stellt aner kennend fest:

Die Bücher Ernst Wiecherts sind reich an Ansätzen zu einer echten künstlerischen Gestaltung bodenständigen, landschaftsgebundenen Lebens, sie verraten außerdem einen Künstler, der über hohe Fähigkeiten verfügt.⁴

Dann aber kritisiert er hart die Müdigkeit, die "Daseins-
traurigkeit"⁵ der Personen in den Werken des Dichters. Dieser Umstand stellt ihn nach Meinung des Literaturwissenschaftlers "abseits des neuen Lebensaufbaues unseres Volkes, der ein klares Bekenntnis zu tatfrohem Lebenswillen verlangt".⁶

1-DBK 4 (1935), F. 32, S. 4

Vgl. DBK 3 (1934), F. 33, S. 3

2 Reinhold Grimm, Im Dickicht der Inneren Emigration. Die Deutsche Literatur im Dritten Reich, S. 417

3 Vgl. Bausteine 2 (1934), S. 64

4 Hellmuth Langenbacher, Volkhafte Dichtung, S. 309

5 Ibid. S. 311

6 Ibid. S. 313

Den Grund für den resignierenden Charakter von Wiecherts Figuren vermutet Langenbacher in der ostischen Rassenzugehörigkeit des Autors:

Sie (eine Auseinandersetzung mit dem Weltbild Ernst Wiecherts) ist nicht nur eine Sache der Literaturforschung, sondern ebenso sehr, wenn nicht in noch stärkerem Maße, eine Angelegenheit der Rassenseelenforschung. In den Büchern Wiecherts herrscht die Gestalt des o s t i s c h e n Menschen vor. /.../ Es wird eine nicht unwichtige Aufgabe der Rassenseelenforschung sein, den Anteil ostischer Art, der Wesen und Schicksal der Menschen Heinz Wiecherts bestimmt, in seinem vollen Umfang festzustellen, denn von den Ergebnissen dieser Forschung hängt weitgehend die Beurteilung der Bedeutung der Werke Ernst Wiecherts für unser Volk ab.¹

An Wiecherts Werken schätzten die Nationalsozialisten die Nähe zur "volkhaften Dichtung", aus politischen und rassenideologischen Gründen lehnten sie sie jedoch ab.

Ernst Wiechert wandte sich offen in Reden und Rundbriefen gegen den Nationalsozialismus, was ihm 1938 zwei Monate Haft im KZ Buchenwald einbrachte. 1935 jedoch waren die Fronten noch nicht geklärt und so war es möglich, daß ein Stück eines Dramatikers, der sich als Gegner des Nationalsozialismus begriff, dessen Werke aber durchaus dem Nationalsozialismus entsprechende Züge aufweisen, auf dem Spielplan eines deutschen Theaters erscheinen konnte.

Das Münchner Staatsschauspiel rechnete sein Drama "Der verlorene Sohn" zu den "aus dem K r i e g s e r l e b n i s erwachsenen-Zeitstücken"², die bei den Nationalsozialisten hoch im Kurs standen.

Auch Gerhart Hauptmann mochten die Nationalsozialisten nicht sonderlich, weil sie in ihm den Hauptvertreter des von ihnen nicht akzeptierten Naturalismus sahen.

In einem Gutachten über Hauptmanns "Fuhrmann Henschel" in den

1 Ibid. S. 312 f

2 Vgl. Ph Pth 1935/36, H. 6, S. 44

Bausteinen wird die Haltung der "Ns Kulturgemeinde" zu den Werken des Dichters als " d i s t a n z i e r t " ¹ bezeichnet.

Der nationalsozialistische Literaturwissenschaftler Adolf Bartels gestand dem Dramatiker zwar ein "starkes Talent", "scharfe Beobachtungsgabe" und "wunderbare Detaildarstellungskunst" zu, ² aber uneingeschränkt mochte Bartels Hauptmann auch nicht loben, so tadelte er:

Er war nicht imstande große Charaktere allseitig zu gestalten, ein erschöpfendes Bild unserer Zeit mit der Fülle ihrer geistigen Strömungen zu geben., /.../. Freilich, er war auch ein einseitiger Pessimist und in den verworrenen Humanitätsideen befangen, er hatte keinen Glauben an die unzerstörbare deutsche Volkskraft und ließ sich, ein wenig selbständiger Geist, von den internationalen demokratischen Phrasen täuschen, /.../. ³

Im gleichen Tenor heißt es in einem Artikel der Bühne anlässlich des 80. Geburtstags des Dichters:

Ein konstruktiver Dramenbau, dessen kunstvolle Linienführung uns restlose Bewunderung abzwingen könnte, ist ihm in nur seltenen Fällen gelungen.

/.../

Ihn und sein künstlerisches Wollen mit den Lebensinhalten einer neuen, Volk und Reich bestimmenden Weltanschauung, in allen Punkten gleichzusetzen, ist nicht möglich. ⁴

Hauptmanns Dramen waren für die Unterstützung nationalsozialistischer Politik und Weltanschauung kaum nutzbar zu machen. Da sie aber den Nationalsozialismus auch nicht schädeten, wurde ihre Aufführung im Dritten Reich nicht untersagt. Sie wurden verharmlost, indem man darauf hinwies, daß sie vor allem eine "historische Bedeutung" hätten. ⁵ Als historische Größe, als ein mit vielen Preisen und Ehren ausgezeichnete Dichter wurde Hauptmann im Dritten Reich widerwillig respektiert.

Auf der Linie nationalsozialistischer Spielplanvorstellungen lagen die Münchner mit der Inszenierung von Kaergels Volksstück "Hockewanzel", das auch auf dem Programm der exemplarischen Veranstaltungen der "Ns Kulturgemeinde" im Berli-

1 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 4, S. 123 f

2 Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur, S. 560 f

3 Ibid. S. 561

4 Paul Gerhart Dippel, Zu Gerhart Hauptmanns 80. Geburtstag
Bühne 8 (1942), H. 21, S. 381

⁵ Ibid.

ner Kunstwinter stand. (Vgl. C III, 1a)

4. Klassische Dramen

In der Spielzeit zum Schillerjahr 1934 standen drei Werke des Jubilars auf dem Programm des Münchener Staatsschauspiels: "Wilhelm Tell", "Maria Stuart" und ein Lustspielabend mit "Der Neffe als Onkel" und "Ich habe mich rasieren lassen".

"Der Neffe als Onkel" ist eine Komödie des Franzosen Louis Benoit Picard, die Schiller für das Weimarer Theater übersetzt und bearbeitet hat.¹ Das kleine Spiel "Ich habe mich rasieren lassen" verfaßte der Dichter zu einem Geburtstag seines Freundes Gottfried Körner. Die Gelegenheitsarbeit ist die

lustige Verspottung eines Vormittags im Hause des vielbeschäftigten Freundes Körner, die dessen ganzen Freundeskreis auftreten läßt, und in der Schiller sich persönlich handelnd einführt.

Die eigentliche Feier zum 175. Geburtstag am 10. Nov. 1934 wurde im Pth am 9. November, dem höchsten nationalsozialistischen Feiertag, mit der Aufführung einer Neuinszenierung von "Wilhelm Tell" begangen. Durch die Verknüpfung der beiden Gedenktage wird Schiller in die Nähe der nationalsozialistischen Vorkämpfer gerückt, der Kampf der Schweizer im "Wilhelm Tell" erinnert nun im Zusammenhang mit dem "Tag der Helden der Bewegung" an den Kampf der Nationalsozialisten gegen das verhaßte Weimarer Regime.

Am Ende der Spielzeit wurde "Maria Stuart" im Nationaltheater als Festspielbeitrag herausgebracht. 1934 gehörten erstmals neben Opern auch Schauspiele zu den Festwochenveranstaltungen, was der Bedeutung, die die Nationalsozialisten dem Drama beimaßen, entsprach.

Am 26. Oktober wurde das Pth mit der Premiere des neu insze-

¹ Leopold Stahl, Ein Original-Lustspiel von Schiller.
Ph Reth 1934/35, H. 10, S. 82

nierten "Prinz Friedrich von Homburg" von Kleist, "das Muster eines patriotischen Stückes"¹ als "Theater des Volkes" eingeweiht, dessen Vorstellungen hauptsächlich von Mitgliedern nationalsozialistischer Kulturorganisationen, "Ns Kulturgemeinde" und der Nationalsozialisten Gemeinschaft KdF, besucht wurden. Viele Veranstaltungen im Pth sind in den Programmheften als geschlossene Vorstellungen für die beiden Besucherorganisationen ausgewiesen.

An Klassikerinszenierungen wurde dem Publikum im "Theater des Volkes" in dieser Spielzeit noch "Des Meeres und der Liebe Wellen" von Grillparzer, "Emilia Galotti" von Lessing und Goethes "Götz von Berlichingen" geboten.

Mit der Wahl von "Götz von Berlichingen" genügte das Münchner Staatsschauspiel schon eher nationalsozialistischen Vorstellungen als mit der beanstandeten "Clavigo"-Produktion des Vorjahres. Galt doch der "Götz von Berlichingen" als Goethes "deutschestes Stück", der Titel als Verkörperung "deutschen Grundwesens".²

Ich besinne mich vergebens auf eine andere deutsche Dichtung, in der so viel ausgeprägter deutscher Geist, so schlichte deutsche Kraft und so reiches deutsches Gemüt enthalten wäre.³

Lessing wurde im Dritten Reich als Begründer des bürgerlichen Dramas in Deutschland und Kritiker der französischen klassizistischen Tragödie geschätzt. Seine Idee eines deutschen Nationaltheaters wurde von den Nationalsozialisten usurpiert, sie gaben vor, die Bewahrer und Vollender dieses Gedankens zu sein, den sie außerdem gegen das angebliche internationale "Menschheitstheater" der Weimarer Republik ausspielten. Besonders gefiel den Nationalsozialisten das Lustspiel "Minna von Barnhelm", das im allgemeinen als das "deutscheste Lustspiel" bezeichnet wurde.

1 Bartels, a.a.O., S. 248

2 Bartels, a.a.O., S. 130

3 Ibid.

In den beiden Hauptfiguren: Tellheim und Minna, rückt der Dichter Wesen und Wert des deutschen Menschen in seinem preußischen und sächsischen Typus einem der charakterlosen Ausländerei ergebenen deutschen Publikum mahnend vor Augen und grenzt ihn mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit gegen den zwar galanten und formgewandten, aber charakterverlumpten Franzosen Riccaut ab.¹

Auch gegen die "Emilia Galotti" hatten die Nationalsozialisten nichts einzuwenden, besonders der Schluß des Stückes dürfte ihre Zustimmung gefunden haben, weil man ihn dahingehend interpretieren kann, daß das Höchste, was die deutsche Frau besitzt, ihre Ehre ist, für deren Reinhaltung sie selbst ihr Leben opfern muß.

Von Grillparzer wurde wiederum ein Werk, nämlich sein Schauspiel "Des Meeres und der Liebe Wellen", in den Spielplan des Pth aufgenommen.

Im Reth stand ein weiterer Hans Sachs-Abend unter dem Titel "Leut! Lacht!" auf dem Programm. Dazu wurden noch "Der Verschwender" von Raimund und "Magdalena" von Ludwig Thoma gegeben. Ein Angebot, das mit der Zustimmung der nationalsozialistischen Kulturpolitiker rechnen durfte.

"Magdalena" gehört zu den ersten Stücken, die vom Kampfbund für deutsche Kultur in seinen deutschen Spielplan aufgenommen wurden. Schon in der ersten Nummer der "DBK" wird es als "deutsches Volksstück"² empfohlen.

In dem Zaubermärchen "Der Verschwender" von Raimund sah Kindermann "ein Volksgericht über Deutsch und Undeutsch, über Ordnungsbereit und Ordnungszerstörend".³ Demnach verkörpert der einfache Diener Valentin die positiven, der Millionär Flottwell die negativen Werte.

1 Walter Stang, Vom Sinn und Wesen des Theaters. Bausteine 1 (1933), H. 1, S. 6

2 Vgl. DBK 1 (1932), F. 1/2, S. 6

3 Heinz Kindermann, Ferdinand Raimund im Großdeutschen Raum. Die Bühne 6 (1940), H. 12, S. 157

Die absteigende Lebenskurve des in seinem Fatalismus des Leichtsinns und in seiner materialistischen Selbstüberschätzung maßlosen Verschwenders Flottwell und die aufsteigende Lebenskurve der köstlichsten, lebenswahrsten Gestalt, die Raimund je gelang, des Valentin, der sich vom simplizianischen Diener zum tüchtigen Handwerksmeister entwickelt, begegnen einander an dem kritischen Punkt, an dem die entartete Gesellschaft wieder zur gesunden Gemeinschaft werden soll. Die Keimzelle der Gesundung liegt freilich nicht beim reichen Patrizier, sondern beim tüchtigen Handwerker.¹

Durch diese vereinfachende Deutung der dramatischen Personen, die bei Raimund nicht so geradlinig angelegt sind, wird das Zaubermärchen nationalsozialistischer Ideologie angepaßt. Der treue, brave, fleißige Handwerker Valentin soll als Inbild des Deutschen Vorbild sein, wobei Kindermann allerdings die Schwächen des Helden, z.B. seine Feigheit, verschweigt.

5. Ausländische Dramen

Die Folge nordisch-dramatischer Dichtung wurde in der neuen Spielzeit mit der Komödie "Seiner Gnaden Testament" von Hjalmar Bergman fortgesetzt. Mit dieser Wahl hatte das Münchner Staatsschauspiel Glück: die Produktion brachte es auf 33 Vorstellungen, das Stück wurde in den Musterspielplan 1935/36 der "Ns Kulturgemeinde" aufgenommen. In dem entsprechenden Referat wird die "anständige Gesinnung" des Skandina-
viers hervorgehoben. Zum Inhalt des Stückes heißt es kurz:

Die Komödie 'Seiner Gnaden Testament' zeigt die prächtige Type eines ehemaligen Obersten und Kammerherrn, der mit seinem, manchmal allerdings recht grimmigem Humor, die erschleicherischen Künste seiner Schwester zunichte macht.²

Der Theaterwissenschaftler C. A. zur Nedden bezeichnet Bergman in seinem Beitrag für das Ph des Reth als den "Aristophanes der neueren, nordischen Literatur".³ Dann verweist er auf die nordische Rassenzugehörigkeit des schwedischen Schriftstellers:

Hjalmar Bergman, von Geburt Schwede - (er starb 1931 in Berlin) - kommt mit seinen Werken dem deutschen Empfinden der Gegenwart ... entgegen ... es (ist) das nordische

1 Ibid.

2 Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 172

3 C.A.zur Nedden, Hjalmar Bergman, Ph Reth 1934, H. 8, S. 67

Wesen, das unbeugsame Festhalten an den Begriffen:
Ehre, Treue und lautere Gesinnung, das uns in seinen
Werken als wahlverwandt berührt.¹

Das Zugstück der Saison war das Lustspiel "Ein Glas Wasser" von Augustin Eugene Scribe (1791 - 1861). Einige Wochen vor der Münchner Premiere brachte das Staatliche Schauspielhaus Berlin eine Neueinstudierung des Stückes heraus, die in der "DBK" schlecht besprochen wurde. Die Kritik versucht, den Autor mit dem Hinweis auf seine Arbeit als Librettist für den jüdischen Komponisten Meyerbeer zu diskreditieren. Seine Stücke werden als seicht, nebensächlich und oberflächlich abgelehnt. Hinter diesem Urteil steht die nationalsozialistische Rassenideologie, nach deren Erkenntnissen die angeführten Eigenschaften als typisch für die Angehörigen der westischen Rasse, zu denen die Franzosen gezählt wurden, gelten.

Wer hat auch schließlich etwas anderes erwartet! Maßarbeit vom ersten Vorhangziehen bis zum letzten. Knallfeuerwerk von Bonmots und nebensächlichen Hintergründigkeiten, ... Knallfeuerwerk von Situationen und Situationchen mit einem am laufenden Band abrollenden deus ex machina. Und für die Schauspieler - ein Triumph der Eitelkeit!²

Gleich mit vier Inszenierungen seiner Stücke war Shakespeare im Spielplan 1934/35 vertreten. Von ihm wurden "Viel Lärm um Nichts", "Die lustigen Weiber von Windsor", "Maß für Maß" und "König Lear" gegeben.

Shakespeare wurde im Dritten Reich als deutscher und nordischer Dichter usurpiert. Zahlreich sind die Publikationen, die sich mit der Rassenzugehörigkeit des Dichters beschäftigen. Man versuchte, die Rasse Shakespeares durch seine Herkunft³ oder durch Analyse der dramatischen Personen in seinen Werken zu bestimmen, was zu höchst absonderlichen Ergebnissen führen konnte.

So stellt Gustav Plessow in seiner Arbeit "Um Shakespeares Nordentum" einen rassischen Kanon der Werke des Dramatikers,

1 Ibid.

2 DBK 3 (1934), F. 86, S. 3

3 Vgl. z.B. Adolf Bartels, Hebbel und Shakespeare, Heide 1932

in dem diese unter Berufung auf die Rassenseelenforschung von Ludwig F. Clauß¹ als mittelländisch, mittelländisch-nordisch, nordisch, nordisch-vorderasiatisch, vorderasiatisch und vorderasiatisch-mitteländisch eingeordnet werden. "Romeo und Julia" qualifiziert der Verfasser z.B. als mittelländisch, da "es in der Romeo-Julia-Liebe keine Entspannung gibt, keine Pause, in der die Liebenden einmal 'von der Liebe wegfühlten'"², was nach seiner Meinung und den Ergebnissen der Rassenseelenforschung³ als typisch für mittelländische Liebe angesehen wurde.

Nach seinen Studien kommt der Autor der Schrift zu dem Schluß, daß Shakespeare auch nichtnordische Züge aufweist, daß in seiner Person verschiedene Rassenanteile festgestellt werden können.

Plessows Überlegungen haben jedoch kaum Resonanz gefunden, denn im allgemeinen stand nur nationalsozialistische Literaturwissenschaftler unbestritten fest, daß Shakespeare einer der größten nordischen Dichter war, wobei sie sich gerne auf den Shakespeare Aufsatz von Johann Gottfried Herder beriefen.

Wie fühlen wir uns heute mit Herder verwandt, wenn er Shakespeare in den Zusammenhang des 'nordischen Dramas' rückt, wenn er ihn den 'größten Dramatisten im Norden' nennt und wenn er schließlich im gleichen Zusammenhang die nationale und rassische Bedingtheit der dramatischen Menschengestaltung proklamiert; Shakespeare aber gestaltet ausgesprochen nordische Menschen mit ihrem nordischen Welt- und Lebenshorizont: 'Wer kann sich einen größeren Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter denken!' ruft Herder aus. Darin aber liegt - wie wir gleich sehen werden - die höchste Bedeutung Shakespeares für den völkischen Blutkreislauf des deutschen Dramas, daß er gerade durch das Medium des Volkstheaters hindurch immer wieder die nordischen Züge im deutschen Antlitz fördert und uns dadurch in immer neuen Wellen der Einwirkung hilft, Überfremdungen artgerecht zu überwinden.⁴

1 Vgl. Ludwig F. Clauß, Rasse und Seele

2 Gustav Plessow, Um Shakespeares Nordentum, Aachen 1937, S. 10

3 Vgl. Ludwig F. Clauß, a.a.O., S. 90 ff

4 Heinz Kindermann, Shakespeare und das deutsche Volkstheater. Shakespeare Jahrbuch 72 (1936), S. 14

1933 erschien in der "DBK" ein Artikel, in dem die "gegenwärtige Bedeutung der Meisterwerke" Shakespeares erläutert wird. Für den Verfasser ist Shakespeare der "ewig lebendige nordische Klassiker", sein Werk der "Inbegriff nordischer Dramatik", seine Dramenhelden sind für ihn zweifelsfrei nordisch.

In diesen letzten Resten der Shakespearschen Helden-generation finden wir Coriolanus, Marc Anton, Antonio, Othello, Gloucester, Hamlet, die Heinriche und Johann am Leben: denn ob Römer, Däne, Engländer oder Nordafrikaner, die Menschen des Dichters Shakespeare tragen immer nordische Züge und in jedem Rassengewande ist ihr Antlitz bis zur letzten Konsequenz nordisch.¹

Auch der Reichsdramaturg ist von der nordischen Rassenzugehörigkeit Shakespeares überzeugt.

Mit anderen Worten: wir erkennen in dem universalen dramatischen Schaffen von Shakespeare das gleiche rassistische Grundelement des Nordischen, auf welches wir die Höchstwerte auch unseres eigenen Volkes zurückzuführen gelernt haben. Günther und Adolf Bartels haben immer wieder auf die nordische Wesenheit Shakespeares hingewiesen, und darin liegt wohl tatsächlich der Schlüssel für die Kernfrage, warum der große Brite uns so viel, ja nicht den Schlechtesten unter uns Alles bedeutete und bedeutet.²

Der kritische Punkt in der Bewertung Shakespeares für die Nationalsozialisten war die Nationalität des Dichters. Das Verhältnis des nationalsozialistischen Staates zu England, der Siegermacht des 1. Weltkrieges und dem Zufluchtsort vieler deutscher Emigranten, war auch vor der Kriegserklärung der Westmächte in Deutschland nie ungetrührt. Durch die Betonung der angeblich nordischen Rassenzugehörigkeit Shakespeares wurde dessen unerwünschte nationale Bindung in den Hintergrund geschoben. Man ging sogar so weit, ihn als deutschen Klassiker auszugeben.

Das Verfahren war vor allem während des Krieges populär, um die Aufführung von Werken eines englischen Dramatikers, die

1- Friedrich Billerbeck-Gentz, Der ewige Shakespeare. DBK 2 (1933), F. 8/9, S. 1 f

2 Rainer Schlösser, Der deutsche Shakespeare. Shakespeare Jb 74 (1938), S. 23

nun nicht mehr der politischen Norm entsprachen, zu rechtfertigen. Dabei argumentierte man im allgemeinen folgendermaßen: Shakespeare stellt für das kulturlose "Krämervolk"¹ der Engländer, "das sich aus eigenem Antrieb nur in den wenigsten Fällen aus den Niederungen der Zivilisation zu den Gipfeln wahrer Kultur erhob"², sowieso eine Ausnahme dar.

Die Engländer konnten daher die wahre Größe des Genies nicht erkennen und vernachlässigten infolgedessen die Pflege seines Erbes. In Deutschland dagegen bemühte man sich besonders um sein Werk "und so ist dann im Laufe von Jahrhunderten Shakespeare immer mehr zum geistigen Besitztum der Deutschen" geworden.³

Da Shakespeare der nordischen Rasse zugerechnet wurde und die politische Norm dadurch umgangen werden konnte, daß man ihn als deutschen Klassiker führte, waren Aufführungen seiner Werke im Dritten Reich durchaus erwünscht. So stellt das Shakespeare Jahrbuch für 1933, 1934, 1935 eine stetige Zunahme der Shakespeare-Aufführungen an deutschen und deutschsprachigen Bühnen fest. 1936 geht die Zahl zurück, 1937 steigt sie erneut an.

Im einzelnen werden folgende Daten genannt:⁴

1932	1034	Aufführungen
1933	1038	Aufführungen
1934	1365	Aufführungen
1935	1516	Aufführungen
1936	1300	Aufführungen
1937	1567	Aufführungen

Die ansteigende Kurve der Aufführungszahl von Werken Shakespeares bewirkte, daß einige Publizisten nun von einer "Shakespeare-Renaissance" sprachen.⁵

1 Helmut Schulz, Warum spielen wir Shakespeare. Bühne 7 (1941), H. 5, S. 102

2 Dietmar Schmidt, Über die Insel-"Kultur". Bühne 7 (1941), H. 4, S. 76

3 Ibid. S. 75

4 Vgl. Shakespeare Jb 72 (1936), S. 234 ff; 73 (1937), S. 224 ff; 74 (1938), S. 251 ff

5 Heinz Kindermann, Shakespeare und das deutsche Volkstheater, S. 41 - Erika Anders, Theaterschau, Shakespeare auf der deutschen Bühne 1933/34. Shakespeare Jb 71 (1935), S. 149

Für die Nationalsozialisten verband sich mit der statistischen Häufigkeit auch ein besonderer Umgang mit den Werken des Dramatikers. Entschieden lehnten sie die innovatorischen-Shakespeare-Inszenierungen bedeutender Regisseure, vor allem die Reinhardts und Leopold Jessners, der letzten Jahrzehnte ab. Dagegen setzten sie ihre Auffassung vom nordischen Shakespeare, die nun uneingeschränkt zu gelten hatte und deren Umsetzung in "werktreuen" Inszenierungen immer wieder gefordert wurde. Aufmerksam wachten Kulturinstitutionen und -organisationen über die Reinhaltung ihres Shakespeare Bildes. So entfachte z.B. der "Kampfbund für Deutsche Kultur" eine heftige Debatte um die Shakespeare Übersetzung Hans Rothes, die nach Meinung des Bundes dem Geist der Weimarer Republik verhaftet sind und daher Shakespeare nicht entsprechen können.¹

Es wird wohl so sein, daß die Republik, in der Rothe sich beheimatet fühlt, den ehernen Heldentritt der Kunst Shakespeares nicht zu begreifen vermochte. Aus dieser Welt ist die Übersetzung Rothes gewachsen. Wenn wir heute wieder den wahren tragischen Helden sehn, dort wo er wirklich lebt, wenn die Führeridee, aus dem gegenwärtigen Geschichtsraum geboren, uns wieder in die Blutnähe zu den Königen der Tat, des Leidens und des Lachens in Shakespeares Tragödien und Komödien rückt, so kann uns freilich eine Übersetzung nicht genügen, die aus einer Welt kommt, von der wir zuversichtlich hoffen, daß sie hinter uns liegt. Nicht nur um der Schlegel-Tieck, vor allem um Shakespeares willen kann sie uns nicht mehr genügen. Schlegel und Tieck hatten das Napoleonische Zeitalter und die deutsche Befreiung gesehn; sie vernehmen den Heldenruf und dichten ihn nach.²

Das von den Nationalsozialisten allein akzeptierte Shakespeare Bild vom nordischen Dichter heroischer Menschen beeinflusste zumindest einen Teil der Theaterleute. Beruhigt konnten die Nationalsozialisten feststellen, daß sich die Inszenierungen in die von ihnen gewünschte Richtung veränderten.

1-Vgl. Reinhold v. Jahn, Gründe, die gegen eine Neuübersetzung Shakespeares sprechen.

Bausteine 3 (1935), H. 2, S. 33 ff

2 Reinhold v. Jahn, Gründe, die gegen eine Neuübersetzung Shakespeares sprechen.

Bausteine 3 (1935), H. 2, S. 42

Denn eine gewisse Umprägung der deutschen Shakespeare-Gestaltung hat bereits alsbald nach dem Umbruch vom Januar 1933 einzusetzen begonnen. Sie kommt nach verschiedenen Richtungen mehr oder minder deutlich zum Ausdruck: im Zurücktreten des eigenwilligen Regieexperiments, im Verzicht auf jede Art von Sensation und Unsachlichkeit der Inszenierungsweise überhaupt, und im Zurückdrängen der einzelnen virtuos-schauspielerischen Leistung, die sich gelegentlich, wenn auch nicht eben oft, in der jüngsten Vergangenheit eigenmächtig aufzuspielen versucht hatte. Positiv ausgedrückt: fast überall begegnet uns das Streben nach einer Spielführung, die bescheiden zugunsten eines werktreu und liebevoll zusammengefaßten Ganzen zurücktritt, worin dann, soweit die Aufgabe es zuläßt, die nordisch-germanische Grundhaltung Shakespeares, wie im Berliner 'Hamlet' und im Münchner 'Lear', besondere Betonung erfährt.¹

München galt als Hort der von den NS geforderten Shakespeare-Pflege.

Denn die Pflege Shakespeares in einem werktreu-demütigen Sinne war von jeher das vornehmste künstlerische Kennzeichen der Theaterkultur in der Hauptstadt der deutschen Kunst, dem keine politische Bewegung der Vergangenheit hatte etwas anhaben können.

Als besonders geglückt im nationalsozialistischen Sinne galt die "König Lear"-Inszenierung von Hans Schweikart an den Bayerischen Staatstheatern.

Noch näher als in 'Macbeth' liegt es für den Regisseur bei 'König Lear', die Dichtung als eine typisch germanische Tragödie, ja wie eine nordische Ballade zu spielen, und die Tragödie des Undanks einzubeziehen in das von Shakespeare angedeutete allgemeine kosmische Geschehen, in deren natürlich-naturhaftem Mittelpunkt die Heideszene steht, und das Ganze einem sagenhaften Naturmythus anzunähern. Von hier aus die Idee des Stücks zu fassen und das symbolhaft Ewige herauszuarbeiten, hat

/.../

Hans Schweikart an den Bayerischen Staatstheatern in München mit Armand Zäpfel, der im Ausdruck einer trunkenen Entrücktheit zu großer Gestaltung emporwuchs.³

1-Leopold Stahl, Shakespeare auf der deutschen Bühne 1935 und 1936.

Shakespeare Jb 72 (1936), S. 238 f

Anm.: Gemeint ist die "Hamlet"-Aufführung am Staatlichen Schauspielhaus Berlin der Spielzeit 1935/36.

Regie: Lothar Müthel, Hamlet: Gustav Gründgens

2 Leopold Stahl, a.a.O., S. 249

3 Ibid. S. 247

Außerdem standen zwei Stücke von italienischen Autoren auf dem Spielplan, die Komödien "Tageszeiten der Liebe" (Original "L'alba, il giorno, la notte") von Dario Niccodemi (1874-1934, Livorno) und unter dem Titel "Das verliebte Gasthaus"- "Mirandolina" von Carlo Goldoni. Von dem katholischen flämischen Dichter Felix Timmermans (1886-1947) wurde das stark religiös geprägte Schauspiel "Der Pfarrer vom blühenden Weinberg" gegeben, das nach zwei Vorstellungen auf Intervention einflußreicher nationalsozialistischer Kreise abgesetzt werden mußte.

Nationalsozialistische Weltanschauung und Christentum schließen einander aus; Rosenberg lehnt im "Mythus des 20. Jahrhundert" das Christentum als "jüdische Mitleids-moral" ab. Nach außen gab sich das nationalsozialistische Regime aus taktischen Gründen zeitweise kirchenfreundlich, doch das Verhältnis katholische Kirche und nationalsozialistischer Staat blieb immer konfliktbeladen, der Kampf gegen die katholische Kirche wurde mehr oder weniger heftig in den Jahren des Dritten Reiches geführt.

In dem Zeitraum vom Abschluß des Reichskonkordats mit dem Vatikan (20.3.1933), das das Verhältnis zwischen nationalsozialistischem Staat und katholischer Kirche regeln sollte, aber von der nationalsozialistischen Seite fortlaufend verletzt worden ist, bis zum Sommer 1935 hatten sich die Spannungen zwischen Staat und Kirche verschärft: z.B. wurde im April 1934 in München die katholische Jugend verboten.¹

Zu diesem Zeitpunkt war den Nationalsozialisten die Inszenierung eines christlich geprägten Stückes eines Katholiken unerwünscht. Ob die Aufnahme des beanstandeten Schauspiels in den Spielplan aus Unfähigkeit, die Zeichen der Zeit zu verstehen, aus Unterschätzung der Kirchenfeindlichkeit des nationalsozialistischen Regimes oder aus einer gewissen Protesthaltung erfolgte, ist nur noch schwer festzustellen.

¹ Vgl. Walther Hofer, Dokumente, S. 149

7. Zusammenfassung

Auffallend an der Spielzeit 1934/35 ist der verglichen mit den vorangegangenen Jahren verhältnismäßig hohe Premierenanteil von Stücken ausländischer Autoren. Die Hinwendung zur ausländischen Dramatik ist auf den Einfluß der Reichsdramaturgie zurückzuführen, die im Gegensatz zu den Kulturorganisationen um Rosenberg gegenüber der Weltliteratur eine relativ aufgeschlossene Haltung zeigte.

1935 erschien Schlössers Schrift "Das Volk und seine Bühne", in dem er die Pflege der "Weltliteratur im Goetheschen Sinne" befürwortete. Damit waren nun für die Theater vor allem die bedeutenden, bekannten und schon lange auf den Bühnen eingeführten Dramen auch nichtdeutschsprachiger Dichter freigegeben.

Auch im Münchner Spielplan sind jetzt die Bühnenklassiker der Weltliteratur zu finden; Shakespeare, Goldoni und trotz der Attacken der "Ns Kulturgemeinde" Scribe. Weniger vertreten sind dagegen Stücke, die zu den Spielplanempfehlungen der "Ns Kulturgemeinde" gehörten.

Die erfolgreichsten Stücke, die in der Saison 1934/35 Premiere hatten waren "Ein Glas Wasser", das auf 90 Vorstellungen, und "Die Tegernseer im Himmel", das es auf 80 Vorstellungen bringen wird. Es sind sehr bühnenwirksame, ihr Publikum gut unterhaltende Stücke. In München zeigte sich, wie an den anderen deutschen Bühnen, ein Trend zum Schauspiel des heiteren Genres, der auch in den "Bausteinen" konstatiert wurde.

In einem Rückblick auf die Spielzeit 1934/35 wird festgestellt, daß "Humor die Parole der Theater" war.¹

¹ Vgl. Wolf Braumüller, Humor - die Parole des Theaters. Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 161 ff
ders., Das Deutsche Theater 1934/35. Ein Rückblick auf die vergangene Spielzeit. Bausteine 3 (1935), H. 1, S. 5 ff

Diese Entwicklung wurde von der "Ns Kulturgemeinde" im großen und ganzen befürwortet. Sie wendet sich nur gegen die Annahme einiger Unterhaltungsstücke, die nicht ihren Vorstellungen entsprechen.

Es ist weder Verantwortungsbewußtsein noch theatrialische Berufung, wenn man mit Schwankplattitüden aus der Firma Arnold und Bach, wenn man mit Effners 'Schwindelmeier & Co.', wenn man mit Kihns zotiger, die Unterschlagung und den Ehebruch sanktionierender Schmarrenposse 'Meiseken' das Publikum in das Theater lockt. Es gibt auch heute noch soviel anständige, wirklich humorvolle Schwänke, daß man nur allzu leicht auf die derben erotischen Ableger französischer Bettkomödien verzichten könnte. Auch das Spielen von ehemals tränenrührenden Gesellschaftsklamotten, wie sie z.B. von der Autorenfamilie Schönthan, Blumenthal, Kadelburg, Moser und Trotha am laufenden Band hergestellt wurden, bezeugt weder fortschrittlichen Charakter noch neues Zeitbewußtsein.

/.../

Wenn einem Theaterleiter wirklich nichts mehr anderes einfällt, als 'Husarenfieber', 'Alt-Heidelberg' oder 'Die deutschen Kleinstädter' zu geben, dann ist er unseres Erachtens nicht geeignet, den Posten eines Theaterleiters auszufüllen.¹

Als eigentliches Ziel für die Dramatiker und Theaterleute wurde aber weiterhin die Schaffung des "ernsten Problem- und Ideendramas"² oder des "heroischen Dramas unserer Zeit"³ angesehen. Auf diese Aufgabe wurden die Theaterleiter von den nationalsozialistischen Kulturfunktionären immer wieder hingewiesen. Die Beauftragten mußten nun aber allmählich erkennen, daß ihr Wunsch nicht so schnell verwirklicht werden konnte.

Im Münchner Spielplan entspricht nur Bacmeisters Schauspiel "Siegfried" in etwa den nationalsozialistischen Vorstellungen vom neuen Drama. Mit nur sechs Vorstellungen war die UA des Stückes jedoch ein Mißerfolg.

Gut vertreten im Münchner Spielplan des untersuchten Jahres waren auch die deutschen Klassiker, allen voran Schiller, was mit den Feiern zu seinem Jubiläum zusammenhängt. "Wilhelm Tell" führt in München die Liste der Spielzeit 1934/35 der meistgespielten Klassiker an. Auch im Deutschen Reich steht dieses Stück in diesem Jahr an der Spitze der Klassikeraufführungen

1 Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 162 f

2 Ibid. S. 161

3 Bausteine 3 (1935), H.1, S. 6

V. Die Spielzeit 1935/36

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

Für die Spielzeit 1935/36 gab es in der Leitung der Münchner Staatstheater keine personellen Veränderungen.

Das große Ereignis der Saison war die Reichstheaterfestwoche, die vom 10. Mai bis 17. Mai 1936 in München stattfand.

Die Reichstheaterfestwochen waren eine nationalsozialistische Erfindung und Einrichtung. Ihr Begründer war Otto Laubinger (vgl. A I, 2 b).

An jährlich wechselnden Orten wurden seit 1934 in Anwesenheit von nationalsozialistischen Politikern und Kulturfunktionären ausgewählte und beispielhafte Inszenierungen in den jeweiligen Theatern präsentiert. Dazu gab es ein umfangreiches Rahmenprogramm mit Ansprachen, Ausstellungseröffnungen, Tagungen und Kundgebungen der Rthk, auf denen die Richtlinien für die zukünftige Arbeit der Theater ausgegeben wurden.

Nach nationalsozialistischem Selbstverständnis dienten die Reichstheaterwochen der Repräsentation und der Propaganda. Sie sollten die "Aufgeschlossenheit des Reiches für die Deutsche Theaterkultur und die unvergänglichen Werte des Deutschen Schöpfungstums", die nationalsozialistische Bewegung und das "deutsche Werk"¹ repräsentieren. Propagiert werden sollte vor allem der Nationalsozialismus und nationalsozialistische Kunstvorstellungen.

Mit der Einrichtung der Reichstheaterwochen hatten sich die Nationalsozialisten eine Möglichkeit geschaffen, sich öffentlich als Förderer und Mäzene des Theaters darzustellen, ihre von ihnen immer wieder behauptete Theaterliebe

¹ Vgl. Rainer Schlösser, Die Kunst befiehlt. Bühne 4 (1936), H. 9/10, S. 266 ff

zu demonstrieren, durch beispielhafte Aufführungen spektakulär ihre Theatervorstellungen der Öffentlichkeit vorzuführen, um auf diesem Weg auch die Entwicklung der anderen Theater im Reich zu beeinflussen.

Die erste Reichstheaterwoche fand 1934 in Dresden statt, die zweite 1935 in Hamburg, die dritte wurde nun in München veranstaltet. Sie war von besonderer Bedeutung, weil sie im Olympiajahr stattfand. Ähnlich wie mit den Olympischen Spielen auf dem Gebiet des Sports sollte mit ihr auf dem theatralen Sektor die Leistungsfähigkeit des nationalsozialistischen Deutschlands gezeigt werden.

Am Schluß seiner Rede hob der Minister (Goebbels) hervor, daß diese Reichs-Theaterfestwoche die erste Großveranstaltung auf dem Gebiet des Theaterwesens im Jahr der Olympischen Spiele sei, der dann in den nächsten Monaten die Festspiele in Bayreuth und Heidelberg folgen würden. Das deutsche Theater werde im weitesten Umfange in die Darbietungen der Olympischen Spiele einbezogen, und es werde dabei seine erste große Feuerprobe im Großen zu bestehen haben. Leidenschaftlich, ehrlich und mit heißem Herzen sei in den vergangenen drei Jahren um das deutsche Theater gerungen worden.¹

2. Uraufführungen

Als erste UA der neuen Spielzeit stand "Die erste Linie" von Quirin Engasser auf dem Spielplan. Das Stück wurde in den "Bausteinen" positiv begutachtet. Es wird als "wesentliche und begrüßenswerte Erweiterung"² der dramatischen Gestaltung der Befreiungskriege gelobt.

Diese Epoche der deutschen Geschichte gefiel den Nationalsozialisten besonders, weil sie eine ergiebige Quelle für Gedankengut war, daß sich im nationalsozialistischen Sinne interpretieren ließ.

1 Josef Goebbels, Rede bei der Kundgebung der Rthk im Kongreßsaal des Deutschen Museums am 11. Mai 1936.

Berichte über die Reichstheaterfestwoche in München.

Bühne 2 (1936), H. 11, S. 346

2 Bausteine 3 (1935), H. 10, S. 310

Die Handlung der "Ersten Linie" kann als ein Gleichnis auf die nationalsozialistische Machtergreifung verstanden werden.

Im Mittelpunkt des Dramas steht der preußische Oberleutnant von Barke, der sich als Kämpfer der 'ersten Linie' gleichsam opfert für die Tat, deren Träger dann der General Jork geworden ist. Er stirbt wie die vielen vor und mit ihm im Glauben an den heiligen Kampf, der einst sein Volk frei machen wird.¹

Auch die Komödie "Punkt Sechs der Tagesordnung" von Carl Barro Schwerla wurde in den "Bausteinen" gut rezensiert. Sie handelt davon, "welche Verwirrungen und Konflikte durch die Aufführung eines Theaterstückes in einem bayerischen Heimatverein entstehen".²

Das empfohlene Lustspiel erinnert an den berühmten Schwanck der Brüder Schönthan "Der Raub der Sabinerinnen", den Erfolg des Originals konnte es jedoch nicht erreichen. In München wurde es 18 mal aufgeführt. Auch die nächste UA "Der Weber von Bagdad" von Hjalmar Bergman brachte sicher nicht das Ergebnis, das man sich aufgrund der positiven Annahme, die die Inszenierung von "Seiner Gnaden Testament" in der vergangenen Spielzeit beim Münchner Publikum gefunden hatte, erwartete. "Der Weber von Bagdad" stand nur an sechs Tagen auf dem Programm des Reth.

Die erfolgreichste UA mit 33 Vorstellungen war das Lustspiel "Kinder auf Zeit" von Kurt Bortfeldt. Das Stück wurde von vielen Bühnen nachgespielt. Am Ende des Jahres 1936 steht der Verfasser in dem Verzeichnis der erfolgreichen deutschen Autoren an neunter Stelle.³

Die übrigen UA brachten es nur auf wenige Vorstellungen. So auch die Spielplanempfehlung der "Ns Kulturgemeinde" "Die Eule aus Athen" von Dietrich Loder.

1 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung, S. 431

2 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 11, S. 346 f

3 Vgl. Bausteine 5 (1937), H. 1, S. 3

Der Autor, der sich um eine nationalsozialistische politische Zeitsatire bemühte, wollte mit seiner neuen "historischen Komödie aus dem klassischen Altertum" am Beispiel eines griechischen Auswanderers am Hofe des Perserkönigs Darius die angebliche Greuelpropaganda deutscher Emigranten im Ausland über das nationalsozialistische Deutschland anprangern.¹

Mit den Angriffen auf die Emigranten entspricht das Stück der politischen Norm. Die Nationalsozialisten strebten nach internationaler Anerkennung, darum waren sie an einem positiven Image des nationalsozialistischen Deutschlands im Ausland interessiert. Durch Diffamierung der Berichte der Emigranten aus ihrer alten Heimat als Hetze und Greuelmärchen hofften sie, ihr Ansehen in der Welt festigen zu können.

3. Zeitgenössische Dramen

Auch in der Spielzeit 1935/36 standen zwei naturalistische Dramen auf dem Programm des Münchner Staatsschauspiels. Aus Anlaß von Max Halbes 70. Geburtstag (4.10.1865 - 30.11.1944) wurde für das Reth sein Stück "Mutter Erde" neu einstudiert. Es hatte am 4.10.1935 Premiere.

Von Gerhart Hauptmann wurde "Rose Bernd" an zwölf Abenden gegeben.

Zur Gestaltung des Spielplans 1935/36 griffen die Münchner Theatermacher etliche Vorschläge der "Ns Kulturgemeinde" auf. Jochen Huths "Komödie des Alltags" "Ultimo", Emmerich Grohs Lustspiel "Trenck, der Pandur", Hans Schweikarts Kindermärchen "Schokolade und Fliegenklatsche"², "Zwischen Lorenz und Sebaldu" von Carl Willnau, "Der Kaiser und der Löwe" von Walter E. Schäfer und Friedrich Forsters "Die Weiber von Redditz" wurden in den "Bausteinen" in positiven Referaten vorgestellt.

1 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 10, S. 312 f
Bausteine 4 (1936), H. 5, S. 146

2 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 10, S. 293

Das Lustspiel von Carl Willnau spielt im Kaufherrenmülein Nürnbergs zur Renaissancezeit, es handelt von diversen ehelichen Verbindungen.¹

Das Lustspiel von Forster erzählt eine Episode aus der Napoleonischen Besatzungszeit.

/.../ die junge Liese von Redditz (versteckt) ihre sieben Schulkameraden und Jugendgespielen auf dem Schloß ihrer Tante vor der Aushebung in das französische Heer Napoleons. Nach der Niederlage Napoleons in Rußland gehen die sieben zu Blüchers Heer.²

"Baron Trenck, der Pandur" berichtet "von den tollen Streichen des Pandurengenerals von der Trenck".³

Der Pandurenführer wird in einer Rezension der UA des Stückes als "strahlende Verkörperung von sieghafter Lebenslust, echtem Soldatentum, kühnem Reitergeist und unbedingter Treue für König und Vaterland"⁴ beschrieben.

Diese Tugenden wurden von den Nationalsozialisten in den ersten Jahren des Dritten Reiches, als es um den Aufbau des neuen Staates ging, besonders geschätzt.

Jedes der Stücke spielt in einem von den Nationalsozialisten favorisierten räumlichen und zeitlichen Ambiente. Die mittelalterliche Reichsstadt Nürnberg, das Österreich Maria Theresias und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts galten den Nationalsozialisten als Zeugen einer großen deutschen Vergangenheit. Die Lustspiele erfüllten somit die nationale Norm.

Jochen Huths Komödie dagegen hat ein etwas ausgefalleneres Thema, sie zeigt "verschiedene Konflikte, die sich in dem 'gemeinsamen Wohn- und Esszimmer einer ehemals herrschaftlichen Wohnung, die untervermietet wurde', abspielen".⁵

1 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 7, S. 221

2 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 10, S. 310

3 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 6, Spielplansonderheft, S. 178

4 Vgl. DBK 4 (1935), F. 34, S. 3

Anm.! UA Wien Frühjahr 1935

5 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 180 f

Der Gutachter bezeichnet das Stück lobend als "gutes Volksstück mit glänzenden Rollen". Allerdings schränkt er ein, daß die Komödie nur für ein Großstadtpublikum geeignet ist, "da die Probleme nur aus den beschränkten Wohnraumverhältnissen zu erklären sind".¹

Großstädtisches Milieu und Realismus des Stückes sind für einen Spielplanvorschlag der "Ns Kulturgemeinde" ungewöhnlich. Es ist zu vermuten, daß die beengten Wohnverhältnisse in keiner Weise kritisch gesehen werden, sondern als dramaturgisches Mittel dienen, bestimmte Personen in bestimmten Situationen zusammenzuführen.

Mit seinem Volksstück "Der goldene Kranz" gehört Jochen Huth zu den erfolgreichsten deutschen Autoren der Spielzeit 1935/36, unter denen er den achten Platz einnimmt.²

In dem Schauspiel "Der Kaiser und der Löwe" dramatisiert W.E. Schäfer (geb. 16.3.1901; 1934-1938 Dramaturg in Mannheim; 1938-1945 Dramaturg in Kassel) den Konflikt zwischen dem Hohenstaufen Kaiser Friedrich Barbarossa und dem Welfenherzog Heinrich dem Löwen. Im Meinungsstreit um Heinrich den Löwen, der im Dritten Reich je nach Standpunkt entweder als Verräter oder Vertreter nationaler Interessen gedeutet wurde, schlägt sich der Autor auf die Seite des Welfenherzogs, der "die eigentlichen deutschen Aufgaben angreift: die Festigung seines Staates und die lebensnotwendige Kolonisation des nahen Ostens".³

Mit dieser Interpretation glaubt sich der Verfasser im Einklang mit der nationalsozialistischen Sicht der Figur, die jedoch nicht einheitlich war, es gab z.B. in dieser Frage Meinungsunterschiede zwischen Himmler und Hitler. Schäfer läßt sich auf die Alternative Friedrich Barbarossa oder Heinrich der Löwe nicht ein, er findet einen geschickten Kompromiß, der keinen verurteilt und beide als Exponenten

1 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 180

2 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 8, S. 242

3 W.E. Schäfer, "Der Kaiser und der Löwe", Ph Pth 1935/36, H.11, S. 162

des Deutschtums gelten läßt: "Friedrich Barbarossa und Heinrich der Löwe sind Möglichkeiten des deutschen Wesens, die in jedem von uns ruhen".¹

Zum ersten Mal stand ein Schauspiel von E.W.Möller, dem Mitarbeiter und Favoriten Schlössers, auf dem Spielplan des Münchner Staatsschauspiels. Sein frühes Stück "Aufbruch in Kärnten", das "die Versöhnung feindlicher Brüder unter den Abstimmungskämpfen gegen die Slawen in Kärnten 1920"² behandelt, wurde im Reth vorgestellt.

Im Pth wurde das Volksstück "Moor" von Eugen Ortner (26.11. 1890 - 19.3.1947) herausgebracht. Im Ph veröffentlichte der Autor folgende Anmerkungen zur ersten Aufführung seines Werkes in München:

Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit liegen im Kampf um ein Stück Erde. Der Mann ist auf den Plan getreten als Verbündeter des guten Ackers, kultiviert Ödland und Moor. /.../
Das Moor ist für uns Deutsche heute ein dramatischer Ort ersten Ranges. Unser Volk braucht Raum. 3,5 Millionen ha unaufgeschlossener Moorboden spornt uns an zu einer Innenkolonisation größten Ausmaßes.
Moor, das ist Männerland, Raum für ein Volk ohne Raum, Kampfplatz der guten und der bösen Geister, Ort der Entscheidung.

Die blonde Berta, mit dem Kind unter dem Herzen, kommt zu den Männern im Moor. Die Frau wird, wie die Erde, auf der sie wandelt, Ziel der Entscheidung, Kampfplatz der bösen und der guten Geister.
Ist sie der gute Acker? Wird das gute Leben Raum gewinnen in ihrer Brust? Gibt sie dem Ringen der Männer Sinn und Bedeutung? Ist sie die weiße Berta, den finsternen Mächten entrissen? Trägt sie ihr Kind mutig empor aus dunklen Gründen, hinaus in den hellen Tag?... Dann ist Raum für sie und ihr Kind bei den Männern im Moor. Dann kehrt Friede und Fruchtbarkeit ein auf der neuen Erde.³

In dem Stück wird das nationalsozialistische Schlagwort vom "Volk ohne Raum" thematisiert, der Kampf um Boden wird verherrlicht, damit entspricht das Drama nationalsozialistischer Ideologie.

1 W.E.Schäfer, "Der Kaiser und der Löwe", Ph Pth 1935/36, H. 11, S. 162
2 Vgl. Günther Rühle, Zeit und Theater, B. 6, S. 778
3 Eugen Ortner, Moor, Eine Betrachtung, Ph Pth 1935/36, H. 13, S. 194

Auch das Frauenbild des Autors hat nationalsozialistische Züge.

Als hervorstechende Eigenschaften seiner Heldin Berta nennt er ihre Blondheit und ihre Schwangerschaft, damit weist er auf ihre nordische Rassenzugehörigkeit und auf die nach nationalsozialistischer Ideologie wichtigste Aufgabe der Frau, die Mutterschaft, hin. Berta wird der angestrebten Einheit von Blut und Boden entsprechend mit der Erde gleichgesetzt: "die Fruchtbarkeit dieser wird zum Sinnbild der Gebärfreudigkeit jener".¹

Mit diesem Werk qualifiziert sich Eugen Ortner als Blut und Boden-Dichter.

Die "pralle Bauernkomödie" "Lachende Wahrheit" des bayerischen Mundartdramatikers Maximilian Vitus (13.4.1897 - 24.1.1968) war dagegen harmlos, als mundartliches Volksstück jedoch konnte es der von den Nationalsozialisten geschätzten Kategorie der "volkhafte Dichtung" zugeordnet werden.

Das Zugstück der Saison und das erfolgreichste aller Spielzeiten von 1933 bis 1944 war Werner v. d. Schulenburgs Komödie "Schwarzbrot und Kipfel", die am 14. Februar 1936 im Reth Premiere hatte. Auch in anderen Städten scheint das Stück großen Anklang gefunden zu haben, denn in der Aufstellung der Bausteine steht der Verfasser mit diesem Werk in der Liste der erfolgreichsten Autoren mit 252 Aufführungen für die Spielzeit 1935/36 immerhin an der 14. Stelle, in der Rubrik der erfolgreichsten UA nimmt die Komödie sogar den 3. Platz ein.²

Der Siegeszug von "Schwarzbrot und Kipfel" über die deutschen Bühnen wurde von der "Ns Kulturgemeinde" nicht begrüßt. In einem Gutachten zu "Diana im Bade", einem anderen Lustspiel von W. v. d. Schulenburg, nimmt der Referent auch Stellung zu dem Erfolgsstück des Autors. Er kritisiert:

1 Ernst Loewy, Literatur unterm Hakenkreuz, S. 113

2 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 8, S. 242 f

Werner von der Schulenburg hat mit seinem Lustspiel 'Schwarzbrot und Kipfel' in dieser Spielzeit einen großen Erfolg auf vielen deutschen Bühnen errungen, aber dieses Spiel ebenso wie das jetzt vorliegende 'Diana im Bade' zieht seine Wirkungen aus einer geistigen Atmosphäre, die uns reichlich ferne gerückt ist. Die Lustspielsituationen und Charaktere, die Schulenburg darstellt, weisen eine nahe Verwandtschaft zu der Lustspielproduktion vom Ende des vergangenen Jahrhunderts auf und so entstehen häufig statt lebendige Charaktere verzerrte Karikaturen.¹

Der gewandte Produzent leichter Unterhaltung entsprach nicht dem nationalsozialistischen Bild vom Dichter als Genie und Medium der Rassenseele.² Seine Routine brachte ihn in gefährliche Nähe der verachteten jüdischen Literaten, die angeblich nur aufs Geschäft bedacht, nach nationalsozialistischer Ansicht ein seichtes Stück nach dem anderen fabrizieren. Außerdem war Schulenburg in keiner Weise ein Parteigänger der Nationalsozialisten, er lebte die meiste Zeit in der italienischen Schweiz und in Italien, in Rom nahm er an der deutschen Widerstandsbewegung teil. Die Stücke des Autors durften im Dritten Reich zeitweise nicht aufgeführt werden.

Bei der Vorstellung des Schriftstellers in dem Ph des Münchner Staatsschauspiels ist die rechtfertigende Absicht unverkennbar. Der Dramatiker wird als aktiver Offizier des 1. Weltkrieges und als Bewunderer Italiens, der 1936 aus dem Tessin in den deutschen nationalsozialistischen Staat heimkehrte beschrieben.³

Auch die rheinische Volkskomödie "Schneider Wibbel" von Hans Müller-Schlösser (14.6.1884 - 21.3.1965) fand nicht die volle Zustimmung der "Ns Kulturgemeinde". Dennoch wurde das Stück in der Spielzeit 1934/35 viel gespielt.⁴

Mehr auf der Linie der "Ns Kulturgemeinde" lag das Schauspiel "Uta von Naumburg" von Felix Dhünen, das 1935 an mehreren Theatern inszeniert wurde (UA am Deutschen Theater

1 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 4, S. 131 f

2 Vgl. Uwe Karsten Ketelsen, Heroisches Theater, S. 41 ff

3 Vgl. Monika Lück, Programmhefte, S. 53

4 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 163

Berlin, Regie Heinz Hilpert).

Das Stück, eine dramatische Vision um die gotischen Stifterfiguren des Naumburger Westchores, versucht mit starkem Einfühlungsvermögen die Menschen in das weltanschauliche Geschehen ihrer Zeit zu stellen. So stehen sich in der herb-schönen Uta und im fanatischen Asketen Pater Sylvester, nordisch-germanischer und christlich-orientalischer Geist gegenüber; Reinheit und artgebundene Naturhaftigkeit gegen Hexenwahn und weltfremde Abgeschiedenheit.¹

Die kirchenfeindliche Tendenz des Dramas ist offensichtlich. Die Darstellung des Christentums in der Gestalt des Paters entspricht den Ansichten Rosenbergs, der das Christentum aufgrund von rassenideologischen Überlegungen als unnordische Religion ablehnt.

Es hat den Anschein, als sollte mit der Annahme dieses Schauspiels in den Münchner Spielplan die nationalsozialistische Position in Glaubensfragen demonstriert und zu der von den Nationalsozialisten abgelehnten Aufführung des Stückes "Der Pfarrer vom blühenden Weinberg", dessen Absetzung erst ein paar Monate zurücklag, das nötige nationalsozialistische Gegengewicht geschaffen werden. Zudem erfüllt das Drama von Felix Dhünen die rassenideologische Norm. Die Bamberger und Naumburger Stifterfiguren galten vor allem in völkischen Kreisen als biologische Leitbilder des deutschen, nordischen Menschen.

So sollten die Stifterfiguren des Bamberger und Naumburger-Doms schließlich zum Leitbild der 'rassischen Auslese' für jedermann, zum Anschauungsobjekt menschlicher Zuchtwahl werden.²

Für das Programm der Reichstheaterwoche wählte das Münchner Staatsschauspiel zwei Werke arrivierter nationalsozialistischer Dramatiker, Friedrich Bethges "Marsch der Veteranen" und Hanns Johsts "Thomas Paine".

Bethges Drama gehörte zu den Spielplanvorschlägen der "Ns Kulturgemeinde" und wurde auch vom Reichsdramaturgen geschätzt (vgl. D III, 4).

1 DBK 4 (1935), F. 101, S. 3

2 Hildegard Brenner, Nationalsozialistische Kunstpolitik, S. 30

Die Stücke des Dramatikers Johst, der inzwischen eine Karriere als nationalsozialistischer Kulturfunktionär gemacht hatte, er war Präsident der Reichsschrifttumskammer und der Deutschen Akademie der Dichtung, gehörten zum festen Bestandteil der Spielpläne der Theater im Dritten Reich.

Im Mittelpunkt des Schauspiels "Thomas Paine" steht der amerikanische Freiheitskämpfer, der die Ideale der Freiheit für die amerikanische Unabhängigkeitsbewegung formulierte. Er wird ein Opfer der französischen Revolution und in Frankreich eingekerkert. Als er nach siebzehn Jahren nach Amerika zurückkehrt, ist er vergessen, aber sein Revolutionslied lebt fort.¹

Der Titelheld von "Thomas Paine" wurde von den Nationalsozialisten als "Trommelschläger seines Volkes"² interpretiert. Da in dem Stück wie in den anderen Hauptwerken Johsts, "Schlageter" und "Propheten", eine Führerfigur dargestellt wird, eignet es sich besonders zur Propagierung des nationalsozialistischen Führerprinzips.

Die Dramen Johsts sind Musterbeispiele der "heldenhaften Dichtung", in ihnen wird jeweils eine Führergestalt verklärt, die aus dem Volk kommt und sich für dieses und seine Idee opfert.

Für die Aufführung von "Thomas Paine" bei der Reichstheaterwoche in München wurde die bekannte Berliner Inszenierung von Jürgen Fehling mit den Bühnenbildern von Traugott Müller übernommen. In einem begeisterten Bericht der Bühne heißt es zu der Vorstellung im Pth. "Es war ein großer Abend für das Theater, für die Dichtung und für die Bewegung".³

1 Vgl. Uwe Karsten Ketelsen, Von völkischem Sein und Tod, S. 379

Vgl. Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung, S. 559

2 Bühne 2 (1936), H. 10/11, S. 360

3 Bühne 2 (1936), H. 10/11, S. 360

4. Klassische Dramen

Ferner standen auf dem Spielplan wie in den vorhergehenden Spielzeiten Stücke von den Dichtern Schiller, Kleist, Thoma und Anzengruber, die zu den von den Nationalsozialisten akzeptierten Dramatikern gehörten.

Neu war die Aufnahme eines Werkes von Johann Nestroy in das Programm. Im Reth spielte man seine Zauberpose "Der böse Geist Lumpacivagabundus". Nestroy wurde als Vertreter des Wiener Volkstheaters von den Nationalsozialisten geschätzt, diese glaubten in seinen Stücken ihre Vorstellungen von "volkhafter Dichtung"¹ verwirklicht.

Für das Pth wurden Kleists "Penthesilea" und Schillers "Jungfrau von Orleans" neu einstudiert. Johannas Kampf fürs Vaterland gefiel den Nationalsozialisten besonders (vgl. C III, 1 b).

Ludwig Thomas Schwänke "Die Lokalbahn", "Die Medaille" interpretiert der Dramaturg des Münchner Staatsschauspiels Weisker als "lustige Kontrastierung des hochnasigen Städters mit dem derben unverlogenen Mann des Volkes".² In dieser Lesart der an sich harmlosen Einakter Ludwig Thomas klingen die nationalsozialistische Stadtfeindlichkeit und Verherrlichung des gesunden Volksempfindens an.

Aufschlußreich ist die Deutung, die Heinz Kindermann von Ludwig Anzengrubers Bauernkomödie "Die Kreuzelschreiber" gibt.

Die ganze Welt des Alpenbauern, auch sein Kampf gegen internationale Mächte ('Die Kreuzelschreiber', 'Der Meineidbauer') tritt hier unerbittlich, trotz aller Heiterkeit, in Erscheinung. Die gott- und naturverbundene Lebensbejahung des Steinklopfer-Hans, dieser besten Volksgestalt Anzengrubers, jubelt allen ungesunden Widersachern des Volksempfindens zum Trotz ihr 'Dir kann ja nix g'schehn' in eine Zeit hinaus, die schon mit den ersten Einbrüchen des Marxismus ebenso wie mit ultramontanen Übergriffen zu kämpfen hatte.³

1 Vgl. Heinz Kindermann, Spiel und Drama der Ostmark. Bühne 5 (1939), H. 11, S. 260 ff

2 Bühne 2 (1936), H. 10/11, S. 294

3 Heinz Kindermann, Spiel und Drama der Ostmark, S. 262

Aufgrund dieser Auslegung konnte das Stück zur Unterstützung der nationalsozialistischen kirchenfeindlichen Propaganda und Politik herangezogen werden. "Die Kreuzelschreiber" sind nach "Uta von Naumburg" in der Saison 1935/36 schon das zweite Stück, aus dem eine Kritik an der Kirche, besonders der katholischen, herausgelesen werden konnte. Die Vermutung liegt nahe, daß diese Tatsache in Zusammenhang mit der von den Nationalsozialisten erzwungenen Absetzung des Schauspiels "Der Pfarrer vom blühenden Weinberg" steht. Das Staatsschauspiel war angestrengt darum bemüht, diesen Mißgriff der vergangenen Spielzeit durch die Spielplangestaltung der neuen wiedergutzumachen.

5. Ältere Dramen

In der Spielzeit 1935/36 wurden keine Stücke von älteren Dramatikern herausgebracht.

6. Ausländische Dramen

Ausländische Dramatik war in der Spielzeit 1935/36 neben der UA von Hjalmar Bergmans Stück "Der Weber von Bagdad" nur mit Werken Shakespeares vertreten. Gleich vier seiner Dramen wurden in Neuinszenierungen herausgebracht:

"Der Widerspenstigen Zähmung", "Was Ihr Wollt", "Ein Sommernachtstraum" und "Der Sturm".

7. Zusammenfassung

Die Spielplangestaltung der deutschen Theater in der Spielzeit 1935/36 fand die Zustimmung der "Ns Kulturgemeinde". In ihrem jährlichen Rückblick, veröffentlicht in den "Bausteinen", stellt sie zufrieden fest:

Die Spielzeit 1935/36 war für die Entwicklung der nationalsozialistischen Theateridee von wesentlicher Bedeutung. Sie bedeutete in vielen Punkten eine Klärung, ja in einigen sogar eine Erfüllung.¹

Mit Genugtuung konstatiert der Referent,

¹ Karl Künkler, An der Spielzeitwende. Bausteine 4 (1936), H. 7, S. 199

daß sich die verantwortungsbewußte Pflege der Klassiker im Kräfte-Gleichgewicht zu der ebenso verantwortungsvollen Betreuung der modernen literarischen Produktion hält.¹

Bei der Klassikerpflege erfreute die "Ns Kulturgemeinde" die "echt nationalsozialistische Werktreue"² der Inszenierungen und die zunehmende Ablehnung der Shakespeare-Übersetzungen von Hans Rothe, die sie als Sieg für sich verbuchte, da sie die Diskussion um diese initiiert hatte.

In Bezug auf die kontemporäre Dramatik wird stolz vermerkt,

daß das deutsche Theater durchaus nicht geneigt ist, wie ihm von bösen Zungen nachgesagt wurde, zu verflachen oder nur im erfolgversprechenden Lustspiel seine Zielsetzung zu haben, sondern daß es bestrebt ist - und wie sollte es bei der intensiven Kulturförderung der staatlichen und parteiamtlichen Stellen auch anders sein - dem ernsten deutschen Drama den Paltz einzuräumen, der ihm gebührt und den es auf dem deutschen Theater immer eingenommen hat.³

Ähnlich urteilte auch der Präsident der Rkk Josef Goebbels, der auf der Reichstheaterwoche Hamburg 1935 die Forderung erhoben hatte, "das zeitgenössische Schaffen mehr in den Vordergrund treten zu lassen", und ein Jahr später bei der Kundgebung der Rthk in München feststellte:

Wir haben im vergangenen Jahr mit Freude erleben können, daß das nationalsozialistische Bühnenschaffen den ersten großen Durchbruch unternommen hat.⁴

Auch in München hatte man auf die Kritik der nationalsozialistischen Kulturinstitutionen an der Spielplangestaltung des letzten Jahres, die den zu großen Anteil leichter Unterhaltungsstücke beanstandet hatte, reagiert. In das neue Programm hatten die Staatstheater nun fünf ernste Stücke zeitgenössischer Autoren ("Uta von Naumburg", "Die erste Linie", "Der Kaiser und der Löwe", "Aufbruch in Kärnten", "Moör") aufgenommen, dazu kamen noch die Inszenierungen der beiden Dramen "Thomas Paine" und "Marsch der Veteranen" für die Reichstheaterfestwoche, die ebenfalls den Wünschen der nationalsozialistischen Kulturfunktionäre entsprachen.

1 Karl Künkler, An der Spielzeitwende, Bausteine 4 (1936), H. 7, S. 199

2 Ibid. S. 200

3 Ibid. S. 202

4 Bühne 2 (1936), H. 11, S. 345

Diese Aufführungen fanden ihre besondere Zustimmung. In seiner Münchner Rede bemerkte dazu Goebbels:

Ebenso erfüllt es uns mit tiefer Befriedigung, daß in der jetzigen Reichstheaterfestwoche zum ersten Mal fast nur nationalsozialistische Bühnendramatik gepflegt wird, so daß sie gewissermassen einen Querschnitt durch das zeitgenössische nationalsozialistische Bühnenschaffen gibt.¹

Weniger angetan von diesen Werken war das Münchner Publikum: "Marsch der Veteranen" und "Thomas Paine" wurden nur acht bzw. neunmal gespielt. Am erfolgreichsten von diesen Stücken war Felix Dhünens "Uta von Naumburg", das es im Reth auf 32 Vorstellungen brachte. In der allgemeinen Statistik 1935/36 der "Bausteine" nimmt es mit 147 Aufführungen den 21. Platz ein.²

Alle anderen Inszenierungen der ernstesten zeitgenössischen Dramen wurden weniger als 20 mal gegeben.

Von den Empfehlungen der "Ns Kulturgemeinde" fand die größte Zustimmung Friedrich Forsters romantische Kostümkomödie "Die Weiber von Redditz", die an 34 Abenden gezeigt wurde.

Den nationalsozialistischen Kulturinstitutionen war es gelungen, das Gesicht des Spielplans 1935/36 am Münchner Staatsschauspiel entscheidend zu prägen. Der Anteil der von ihnen gewünschten und geforderten Stücke ist groß.

Das Erfolgsstück der Spielzeit jedoch war Werner v. d. Schulenburgs Lustspiel "Schwarzbrot und Kipfel", das es in seiner Laufzeit auf 119 Vorstellungen bringen wird.

Großen Gefallen fanden die Münchner Zuschauer auch an der Inszenierung des Schauspiels "Der Widerspenstigen Zähmung", die 91 mal wiederholt wurde und damit nach "Schwarzbrot und Kipfel" der zweitgrößte Erfolg der Spielzeit 1935/36 war.

1 Bühne 2 (1936), H. 11, S. 346

2 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 8, S. 242

In der Rubrik "meistgespielte Klassiker" der "Bausteine" steht dieses Shakespeare Stück mit 204 Aufführungen an zweiter Stelle.¹

An dritter Stelle der Münchner Publikumsgunst in der Spielzeit 1935/36 findet sich der heitere Thoma-Abend mit 46 Vorstellungen.

1 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 8, S. 243

VI. Die Spielzeit 1936/37

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

Die Spielzeit 1936/37 blieb für die Münchner Staatstheater ohne einschneidende Veränderungen auf dem Personalsektor und ohne herausragende Ereignisse.

2. Uraufführungen

Die erste UA der Spielzeit 1936/37 war Gerhard Aichingers Schauspiel "Kleinod in die Silbersee gefaßt", das in den "Bausteinen" unter dem Titel "Caroline, Königin von England" im Anschluß an die Münchner Produktion den Theatern zum Nachspielen empfohlen wurde. Das Stück handelt von dem Schicksal Carolines von England, die um ihr Recht auf den Thron kämpft. Sie kann ihre Ansprüche vor dem Parlament durchsetzen. Doch dann

nimmt sie in der Erkenntnis, daß die Welt des Mannes nur die Macht ist, die der Frau aber allein die Liebe, Gift und gibt so ihren Verfolgern Recht, die wohl die Frau achten konnten, aber um das Wohl des Landes willen auf ihrem Verzicht bestehen mußten, denn niemals dürfte öffentlich zugegeben werden, daß der König, der Träger der Krone, die die Kolonien an England kettet in allen Teilen der Welt, sich der Bigamie schuldig gemacht hat.¹

Das Stück vermittelt die den Nationalsozialisten genehme Aussage, daß das Wohl des Staates wichtiger ist als das Glück des Einzelnen. Dem Ansehen England opfert die Heldin ihre Ansprüche, Rechte und ihr Leben.

/.../ es geht /.../ allen Beteiligten immer um den Staat, um die Größe und das Glück Englands, dieses Kleinod in die Silbersee gefaßt, wie es Shakespeare nennt.²

Auch H.F. Anders Stück "Der König reitet" gehört zu den Spielplanvorschlägen der "Ns Kulturgemeinde". Das Schauspiel der Dichterin weist große Ähnlichkeit mit Felix Dhünens "Uta von Naumburg" auf. Auch hier ist die Hauptperson eine von den Nationalsozialisten als biologisches

1 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 12, S. 382

2 Ibid.

Leitbild geschätzte Stifterfigur, nämlich der Bamberger Reiter.

Im Ph des Pth heißt es dazu in der Einführung der neuen Inszenierung:

Es ist der 'Bamberger Reiter' dessen vollendete deutsche Wesenheit im Zusammenklang mit den großen Schicksalen unserer Tage zuinnerst fesselte und bannte. Ist doch der 'Reiter', viel mehr als nur vollendetes Kunstwerk, edelster Ausdruck des königlichen deutschen Menschen; der Typus d e s deutschen Königs.¹

In dem Artikel wird der "Bamberger Reiter" weiterhin als "der einzige Deutsche", "hohes Symbol deutschen Menschentums" und "makelloser Träger des deutschen Types" bezeichnet.

Unverkennbar stehen hinter dieser Einschätzung Gedanken der nationalsozialistischen Rassenideologie.

Es soll darin vielmehr die innere Gesetzmäßigkeit artgebundener Haltung und Taten deutlich werden, eine Gesetzmäßigkeit, die aus Blut und Charakter erwächst und den 'Bamberger Reiter' ebenso zum Symbol des deutschen Menschen schuf, wie sie in unseren Tagen das Gesicht eines neuen Zeitalters zu formen anhebt.²

Auch in ihrer antikirchlichen Tendenz gleichen sich die beiden Dramen "Uta von Naumburg" und "Der König reitet".

In der Rezension des letzteren heißt es in den "Bausteinen":

Ein Stück, das wegen seiner deutschen Haltung, die die Machenschaften der römischen Kirche im 12. Jahrhundert schonungslos aufdeckt, gefangen nimmt /.../.³

Das Stück entspricht der rassischen und politischen Norm. Es unterstützt die feindliche Haltung des nationalsozialistischen Regimes gegen die katholische Kirche. 1936 hatten sich die Spannungen zwischen nationalsozialistischem Staat und katholischer Kirche zunehmend vergrößert; 1937 wird der Kampf zwischen beiden mit Heftigkeit ausbrechen.

1 H. F. Anders, "Der König reitet". Ph Pth 1936/37, H. 3, S. 40

2 Ibid., S. 42

3 Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 171 f

Im Pth wurde das Drama "Stefan Fachinger" des Österreichers Hermann Heinz Ortner (14.11.1885 - 18.8.1956) herausgebracht.

Der Dramatiker wird zusammen mit den österreichischen Schriftstellern Graedener, Groh und K.H. Matzak von Kindermann als Vertreter der "bäuerlichen /.../ Widerstandskraft" und der "ewig-deutschen Gestaltung" gelobt:

(Sie) wissen die sittliche Charakterhaltung des soldatischen und den Alpenbauerntrotz von der grenzdeutschen Haltung des Ostmärkers her zu meistern.¹

Im Reth wurden die drei Lustspiele "Clorinde heiratet" von Bernhard Julius, "Niemand weiß Bescheid" von dem gebürtigen Münchner U. von Schönwörth und "Der Umweg" von Werner von der Schulenburg uraufgeführt.

Mit der Inszenierung des neuen Werkes von Werner von der Schulenburg wollte man sicher an den überwältigenden Erfolg von "Schwarzbrot und Kipfel" in der vergangenen Spielzeit anknüpfen. Doch das Schauspiel "Der Umweg" fand bei weitem nicht so großen Anklang beim Münchner Publikum wie die Vorjahresproduktion, es wurde lediglich 14 mal gegeben.

Schließlich brachte das Münchner Staatsschauspiel noch postum Eduard Stuckens (18.3.1865 - 9.3.1936) "Der irrende, wirrende Liebesbrief" heraus. Der Dichter der Neuromantik wurde von nationalsozialistischen Literaturwissenschaftlern vor allem wegen seiner Nähe zu Hofmannsthal nicht sehr geschätzt.

Adolf Bartels wirft ihm Virtuosität, Dekadenz und "Perversismus"² vor, damit bringt er den Autor in Verbindung mit jüdischen Schriftstellern, deren Werke im Dritten Reich mit eben jener Charakterisierung diffamiert wurden.

Zu einem ähnlichen Urteil kommt Wolf Braumüller in einem Aufsatz für die "Bausteine" anlässlich des 70. Geburtstages von Eduard Stucken³:

1 Vgl. Heinz Kindermann, Spiel und Drama der Ostmark, Bühne 5 (1939), H. 11, S. 263

2 Vgl. Adolf Bartels, Die Deutsche Dichtung der Gegenwart, Leipzig 1918, S. 611 ff

3 Vgl. Wolf Braumüller, Vom Schaffen deutscher Dramatiker: Eduard Stucken, Bausteine 4 (1936), H. 1, S. 14 - 17

Stucken hat nun in keinem seiner Dramen die Beeinflussung durch den österreichischen Neuromantikerkreis verleugnen können. Die Barockhaftigkeit, ja der oft zur spielerischen Naivität hindrängende Gestaltungswille seiner Sprache ist ein untrüglicher Beweis hierfür, der noch durch eine geistige Dekadenz, wie sie den Dichtern gerade dieser Lebensatmosphäre eigen ist, unterstrichen wird.¹

Besonders anrühlich findet der Schreiber des Artikels die Stoffwahl des Dramatikers:

Seine sämtlichen Bühnenwerke kreisen um den Mittelpunkt Liebe und treiben dort ihre oft märchenhaften, oft aber auch durch Blutschuld und Blutschande vergiftete Blüten.²

Der Verfasser kommt schließlich zu folgendem Schluß:

Egozentrisch im Vorwurf gehalten, gehören sie - und das muß offen ausgesprochen werden - mit wenigen Ausnahmen einer Zeit an, deren literarischer Ausdruck uns heute auf der Bühne nichts mehr zu sagen hat.³

Angesichts dieser negativen Bewertung des Dichters bemühte sich die Schriftleitung der Programmhefte des Münchner Staatsschauspiels um die Rechtfertigung ihrer Wahl. Sie versuchte, Eduard Stucken als von der Öffentlichkeit der Weimarer Republik "verkannten Dichter" herauszustellen. Geschickt verwandelt sie die Beanstandungen an seinem Werk in Pluspunkte für den Autor. Eduard Stucken wird beschrieben als ein deutscher Dichter, der

zu Lebzeiten seinen Deutschen nicht so bekannt geworden ist, wie einmal etwa Georg Kaiser und Genossen, denn er war kein Sprachzerfetzter, sondern ein innerlich sauberer, dabei über weitausgebreitetes, festgegründetes Wissen gebietender Mensch, der auch in seinem Dichten Ehrfurcht vor den ewigen Gesetzen bewahrte.⁴

3. Zeitgenössische Dramen

An zeitgenössischer Dramatik finden sich im Spielplan der neuen Spielzeit des Bayerischen Staatsschauspiels ausschließlich heitere Stücke, darunter das Weihnachtsmärchen

1 Ibid., S. 15

2 Ibid., S. 16

3 Ibid., S. 17

4 Ehler, Eduard Stucken und "Der irrende, wirrende Liebesbrief". Ph Reth 1936/37, H. 8, S. 37

für Kinder von Karl Gruber "Stöpsel bummelt durch die Welt".

Zwei der gespielten Werke sind Empfehlungen der "Ns Kulturgemeinde", zwei weitere werden anlässlich ihrer UA positiv in den "Bausteinen" besprochen.

August Hinrichs Volksstück "Petermann fährt nach Madeira" erzählt in vier Bildern die Geschichte des Herrn Petermann,

der seit 25 Jahren sich als Buchhalter sein Brot verdient und von seiner Firma auf eine (KdF)-Fahrt nach Madeira geschickt worden ist, aber innerlich so vermeckert ist, daß er garnicht zu dem rechten Genuß der Fahrt kommen kann.

Da macht es sich ein junger Schriftsteller in Verbindung mit einer Reihe von Volksgenossen aus allen Gauen zur Aufgabe, Herrn Petermann von seiner vermeckerten Art zu kurieren und aus ihm einen brauchbaren Volksgenossen zu machen. Der Plan gelingt und bei dem großen Bordfest, das in Funchal gefeiert wird, findet nicht nur Herr Petermann, sondern auch eine Reihe anderer Fahrgäste ihren Lebensgefährten.

Der Gutachter lobt, daß Hinrichs

fern aller Konjunktur ein echtes Volksstück gelungen ist, in dem er es verstanden hat, den Geist unserer Zeit einzufangen und in lebendiger Art darzustellen.¹

Ferner weist er daraufhin, daß das "Werk des Dichters 'entstanden ist' aus den Eindrücken, die Hinrichs auf einer KdF-Fahrt nach Madeira empfangen hat".²

Das Stück preist die erzieherische Kraft und den positiven Einfluß der nationalsozialistischen Vereinigung KdF³, dazu wird sie als private Glücksbringerin dargestellt (vgl. Happy-end des Stückes). Es ist verständlich, daß dieses Lob ihrer Organisation den Nationalsozialisten gefiel.

Auch mit "Der Hakim weiß es" von Rolf Lauckner (15.10.1887 - 27.4.1954, Stiefsohn von Hermann Sudermann) nahmen das

1 Bausteine 4 (1936), H. 11, S. 349 f

2 Ibid.

3 Anm.: "Kraft durch Freude" war eine der Deutschen Arbeitsfront angeschlossene Vereinigung, deren Aufgabe die kulturelle Betreuung der Arbeiter war. Sie kümmerte sich um die Freizeitgestaltung der Arbeitnehmer, organisierte verbilligte Konzert- und Theaterbesuche, Werkausstellungen, Hobbyclubs, bunte Abende etc. Sie veranstaltete subventionierte Reisen, u.a. auch Mittel- und Nordmeerkreuzfahrten auf zwei KdF-eigenen Dampfern.

Bayerische Staatsschauspiel einen Spielplanvorschlag der "Ns Kulturgemeinde" an. Der Verfasser dieser Komödie stand bei den Herausgebern der "Bausteine" hoch im Kurs, regelmäßig legten sie den Theatern die Aufführung seines historischen Dramas "Bernard von Weimar" nahe.¹

"Der Hakim weiß es" scheint dagegen ein harmloses Stück zu sein, das keine Beziehung zu nationalsozialistischer Ideologie hat. In ihm geht es um die Zusammenführung des getrennten Ehepaares Dr. Hartung, die durch den sonderbaren Nachlaßwunsch eines gemeinsamen Freundes, das abkonterfeite Modell des Engels auf einem städtischen Gemälde ausfindig zu machen, zustande kommt.²

Die UA von Georg Weitbrechts "Die Anna Susanna"³ und Charlotte Rißmanns "Verspruch mir nichts"⁴ wurden in den "Bausteinen" positiv rezensiert. Das Stück des Schwaben Georg Weitbrechts gehört zu der von der "Ns Kulturgemeinde" favorisierten Gruppe der "Lustspiele aus dem Boden des Volkstums".

Eine Glocke bildet den Anlaß zur Entwicklung der Handlung, eine Glocke, die von der verstorbenen Frau des Kirchpflegers a.D. Pfäffle der Gemeinde letztwillig vermacht ist. Diese Glocke und die an sie in dem Testament der Verstorbenen geknüpften Bedingungen bilden den Inhalt der drei Akte. Der versponnenen Vereinsmeierei wird dabei ebenso eine Narrenkappe aufgesetzt wie der erzwungenen Gschamigkeit des Spießbürgers.⁵

Der Seitenhieb auf spießbürgerliche Moral hat sicher die Zustimmung der Nationalsozialisten gefunden; überhaupt scheint das Stück nationalsozialistischen Moralvorstellungen nahezustehen. Es tritt vehement für den Ehestand ein und lehnt das Ledigbleiben ab, damit geht es konform mit nationalsozialistischer Familien- und Bevölkerungspolitik, die die Institution Ehe mit allen Mitteln (z.B. Ehestands-

1 Vgl. Bausteine 1 (1933), H. 2, S. 36
Bausteine 2 (1934), H. 8, S. 229 f
Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 184

2 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 6, S. 190 f

3 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 3, S. 88 f

4 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 12, S. 371 f

5 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 3, S. 89

darlehen) förderte und propagierte (z.B. mit der Veranstaltung von spektakulären Massentrauungen).

/.../ so kriegt doch schließlich jeder die, die für ihn bestimmt, entsprechend dem in dem Stück oft angeführten Bibelwort: 'Weh dem, der allein ist! Wenn er fällt, so ist keiner da, der ihm aufhelfe!'¹

"Versprich mir nichts" von Charlotte Rißmann wurde in der ersten Hälfte der Spielzeit 1936/37 im kleinen Haus des Staatstheaters Berlin unter der Regie von Wolfgang Liebeneiner mit Erfolg uraufgeführt. Die Konversationskomödie schildert den Aufstieg eines Malerpaares zur Berühmtheit.

Monika Pratt, die Frau des Malers Martin Pratt, gibt sich für die Schöpferin der Bilder ihres Mannes aus, weil dieser seine Bilder noch für schlecht hält und nicht den Mut besitzt, damit vor die Öffentlichkeit zu treten. Als man die Dachkammer längst mit einem vornehmen Atelier vertauschen konnte, als der Staatspreis sowie ein großer Auftrag winken, muß die Wahrheit ans Licht kommen. Doch durch die einsetzende Sensation, durch die zeitweilige Trennung der Eheleute, finden Monika und Martin in ihrer alten Dachkammer wieder zusammen. Aber nun ist Martin bereit, seine Bilder auch mit seinem Namen zu decken.²

Die Komödie wird als "ethisch fundiertes Stück, das sich nicht in den Plattheiten der üblichen Konversationsstücke ergeht" gelobt.³

Basierend auf der Textvorlage von Charlotte Rißmann erstellte Thea von Harbou ein Drehbuch, das wiederum unter der Regie von Wolfgang Liebeneiner verfilmt wurde. Der Streifen wurde 1938 auf der Biennale von Venedig im faschistischen Italien prämiert. Goebbels zeichnete ihn mit dem Prädikat "künstlerisch wertvoll" aus.⁴

Verantwortlich für diese Beliebtheit der zunächst harmlos wirkenden Komödie bei den nationalsozialistischen Kulturfunktionären ist vermutlich das Bild, das das Stück von Frauen und Männern zeichnet.

1 Bausteine 4 (1936), H. 3, S. 89

2 Bausteine 4 (1936), H. 12, S. 371 f

3 Ibid. S. 371

4 Vgl. Geschichte des Films im Dritten Reich, S. 243

Frau Pratt dient der Karriere ihres Mannes selbstlos, zuerst indem sie sich als Malerin der Bilder ihres Mannes ausgibt, damit eventuelle psychische Belastungen, wie schlechte Kritiken, Ablehnungen, auffängt, und dann, als sich der Erfolg einstellt, indem sie sich zurückzieht und ihrem Mann als gefeierten Künstler den Platz in der Öffentlichkeit überläßt. Am Ende des Stückes ist die Ordnung der Geschlechter, wie sie sich die Nationalsozialisten wünschen, hergestellt: der Platz des Mannes ist das Öffentliche Leben, der der Frau das Heim.

Goebbels formuliert die Rollenverteilung der Geschlechter so:

"Der Mann ist Organisator des Lebens, die Frau seine Hilfe und sein Ausführungsorgan".¹

In München war das Stück mit 13 Vorstellungen im Reth kein sonderlicher Erfolg.

Die beiden Lustspiele "Meine Tochter - Deine Tochter" von Leo Lenz und Ralph A. Roberts und "Hilde und 4 PS" von Kurt Sellnick, die noch auf dem Programm des Bayerischen Staatsschauspiels für die Saison 1936/37 standen, waren für die Nationalsozialisten belanglos, in den einschlägigen Organen erscheinen keine Besprechungen zu ihnen.

4. Ältere Dramen

Von älteren deutschen Autoren standen zwei Stücke auf dem Programm der Münchner Staatstheater: die Komödie "Ein Kerl, der spekuliert" von Dietrich Eckart und das Trauerspiel "Der Erbförster" von Otto Ludwig (12.2.1813 - 25.2.1865), mit dem die Spielzeit 1936/37 des Theaters des Volkes" am 28. September 1936 eröffnet wurde. Ein Beitrag von F. Forster für die Programmhefte² zeigt, wie Otto Ludwig von nationalsozialistischer Seite rezipiert wurde. Der Verfasser preist ihn als "Dichter des deutschen Waldes,

1 Joseph Goebbels, Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei, München 1934, S. 72

2 Friedrich Forster, Otto Ludwig, der Dichter des "Erbförster". Ph Reth 1936/37, H. 1, S. 2-6

der immer mehr, und schließlich ganz, nur aus den Quellen seiner deutschen Heimat schöpfte". Im "Erbförster" lebe "die deutsche Heimat, ihre Wälder, Städte und Dörfer, ihre Menschen, Gute und Schlechte, Harte und Weiche, Liebende und Geliebte".¹

Forster beurteilt das Werk Ludwigs lediglich nach dem Grad der Heimatverbundenheit des Schriftstellers und seiner Arbeiten, da dieser ihm sehr hoch erscheint, sieht er in Ludwig einen großen deutschen Schriftsteller und gibt ihn als "volkhaften" Dichter aus.

Eng ist für Forster die Verwandtschaft zwischen Ludwig und dem Nationalsozialismus, der "Erbförster" erscheint ihm gar als nationalsozialistisches Gesinnungsstück:

Wir glauben, daß wir heute mehr denn jemals die Zuschauer für dieses wahrhaft große und deutsche Drama finden werden, und nicht umsonst steht es zu Beginn einer neuen Spielzeit als ein Verkünder unserer Gesinnung und ein Wegweiser unseres künstlerischen Wollens.²

Dagegen waren bei Dietrich Eckart keine interpretatorischen Bemühungen nötig, bei ihm war der Fall klar, er war neben Johst der nationalsozialistische Hofdichter.

Von ihm stammte der Text des Kampfliedes der Nationalsozialistischen Partei:

"Sturm, Sturm, Sturm! läutet die Glocken von Turm zu Turm!"

Die Zeile "Deutschland, erwache" aus eben diesem Gedicht wurde zur Losung der NSDAP, die sie auf ihre Standarten schrieb.

Dietrich Eckart wurde am 23. März 1868 in Neumarkt/Oberpfalz geboren. Er studierte in Erlangen und Berlin und arbeitete als Journalist und Kritiker in Berlin und München. Er gab die Wochenschrift "Auf gut Deutsch" heraus, in der er die Erneuerung Deutschlands und antisemitische Gedanken propagierte. Ab 1921 arbeitete er in der Schriftleitung des

1 Ibid.

2 Ibid., S. 5

"Völkischen Beobachters". Wegen seiner Teilnahme am Putschversuch Hitlers am 9. November 1923 kam er in Haft, aus der er wegen Krankheit nach wenigen Wochen entlassen wurde. Am 26. Dezember 1923 starb er in Berchtesgaden.

Der Verfasser von pathetischer politischer Lyrik und einigen Theaterstücken, darunter den Dramen "Lorenzaccio" und "Heinrich der Hohenstaufe" und den Komödien "Familienväter", "Tannhäuser auf Urlaub" und "Ein Kerl, der spekuliert" wurde von den Nationalsozialisten als erster Dichter der Bewegung geehrt.

So steht Dietrich Eckart am Anfang eines neuen Zeitalters unserer Dichtung, da er als Erster seine Kunst in den Dienst jener Bewegung stellte, deren Sieg die Voraussetzung war für die gesamte Neugestaltung des politischen Lebens.¹

Als "alter Kämpfer", Teilnehmer am Marsch auf die Feldherrnhalle, Freund Hitlers wurde er zum nationalsozialistischen Märtyrer, dessen Andenken mit publizistischen und propagandistischem Aufwand gepflegt wurde.

Dennoch hatten es seine dramatischen Werke schwer, sich auf der Bühne durchzusetzen, ihnen fehlte es an Qualität, was sich allmählich auch bei seinen Parteigenossen heraus sprach. Nach einem mißglückten Wiederbelebungsversuch - auf der Reichstheaterwoche in Hamburg 1935 wurden einige seiner Werke aufgeführt - verschwanden seine Stücke wieder weitgehend aus den Spielplänen.²

Am erfolgreichsten war noch Dietrich Eckarts Komödie "Ein Kerl, der spekuliert", die in der Spielzeit 1934/35 mit 208 Vorstellungen an 14. Stelle in der Tabelle der meistgespielten Stücke deutscher Autoren stand.³

In späteren Spielzeiten erscheint sie nicht mehr in den Aufstellungen der Saisonhits.

1 Langenbacher, Volkhafte Dichtung der Zeit, S. 552

2 Vgl. Ilse Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel, S. 105 f

3 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 163

Natürlich gehörte "Ein Kerl, der spekuliert", das noch das zugkräftigste und bühnenwirksamste Stück des nationalsozialistischen Vorkämpfers war, zu den Spielplanempfehlungen der "Bausteine". In der Besprechung der Komödie heißt es:

Diese Komödie Eckarts, die den hereingelegten Betrüger zeigt, ist von soviel echtem Humor und gesunder Grundhaltung erfüllt, daß die große Erfolgsserie, die dieses Stück im letzten Jahr an den deutschen Bühnen zu verzeichnen hatte, vollauf berechtigt ist. Hier ist wirklich eine echte deutsche Komödie mit glänzenden Situationen, hinter der aber ein tiefer sittlicher Ernst zu verspüren ist.¹

Der Betrüger galt als Repräsentant der Weimarer Republik, und das Stück verstand man infolgedessen als "Glossierung jenes Schieber- und Unternehmermilieus, wie es nach dem Kriege zur Zeit der Novemberlinge gar zu oft auftauchte".²

Die Verunglimpfung der Weimarer Republik war die eigentliche Absicht, die der Autor entsprechend seiner politischen Überzeugung mit seiner Komödie verfolgte.

Außer diesem Stück, das mit 15 Vorstellungen kein Erfolg war, brachte man am Münchner Staatsschauspiel alljährlich zum Todestag Dietrich Eckarts seine Bearbeitung und Übersetzung des Schauspiels "Peer Gynt" von Ibsen.³

Tatsächlich war Eckarts "Übersetzung" eine Umdeutung des Dramas entsprechend den Vorstellungen der nationalsozialistischen Rassenlehre, deren Hauptwerke schon weit vor 1933 erschienen waren, eine grobe und platte Verfälschung des dramatischen Gedichtes.

Er machte sich also an eine Nachdichtung und Konzentration des ganzen Stoffes, indem er gegen die gesamte bisherige Auffassung des Peer Gynt auftrat, und namentlich in zwei Punkten die schiefen Meinungen richtigstellte: Erstens war Peer Gynt nicht der beschränkte 'typisch-norwegische Bauernbursche', eine Verspottung des Norwegers, sondern ein germanisches Problem wie der Faust, und zweitens war er kein Schwächling, sondern ein Kraft- und Geniemensch höchster Potenz.⁴

1 Ibid., S. 175

2 Vgl. DBK 4 (1935), F. 31, S. 6

3 Vgl. Programmzettel, Ph Pth vom 4.12.1942

4 Vgl. Rosenberg, Dietrich Eckart, Ein Vermächtnis, München 1929, S. 38

5. Klassische Dramen

Bei den Klassikern hielt sich das Bayerische Staatsschauspiel an die in den vergangenen Spielzeiten bewährten und von den Nationalsozialisten akzeptierten Autoren.

Ludwig Thoma war mit zwei Inszenierungen vertreten: einen Abend gestaltete man mit den drei Einaktern "Die kleinen Verwandten", "Die Brautschau" und "Lottchens Geburtstag" und zudem spielte man seine Komödie "Moral".

Auch von Nestroy stand wiederum ein Stück auf dem Spielplan, nämlich seine Posse "Einen Jux will er sich machen". Außerdem gab man Kleists "Käthchen von Heilbronn" und Hebbels "Genoveva". In einer Neuinszenierung wurde "Wilhelm Tell" im Pth herausgebracht, das war seit 1933 nun schon die zweite Einstudierung des bei den Nationalsozialisten zu diesem Zeitpunkt noch so beliebten Stückes.

6. Ausländische Dramen

Aus dem Angebot der Weltliteratur wählte das Münchner Staatsschauspiel drei Stücke skandinavischer Autoren, eine französische Komödie und ein Werk Shakespeares für Aufführungen in seinen Häusern.

Es wurde "Onkel Theodor" von Selma Lagerlöf gegeben, eine Liebesgeschichte um ein ungleiches Paar, einen reichen, alten Hüttenbesitzer und eine junge Bäckerstochter.

Das Lustspiel gehört zu den Spielplanempfehlungen der "Ns Kulturgemeinde". Die Rezensenten loben an dem Stück der Dichterin besonders die "liebevolle Darstellung der prächtigen Gestalten" von Onkel, Großmutter und Braut, durch deren Natürlichkeit der "gebildete und eingebilddete Schnösel" von Exbräutigam entlarvt wird.¹

Dabei gefiel den Nationalsozialisten besonders, daß bei der Gegenüberstellung von Bildung und Natürlichkeit letz-

¹ Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 8, S. 257 und
Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 185

lich die Natürlichkeit über die Bildung siegt, mit der sie Dekadenz und Falschheit assoziierten.

Von Ibsen entschied man sich bezeichnenderweise für ein Stück aus seinem Frühwerk, das, geprägt von Patriotismus und dem Gedanken an ein norwegisches Nationaltheater, mehr die Zustimmung der Nationalsozialisten fand als die gesellschaftskritische Dramatik des reifen Dichters.¹

Im Pth kam eine Neuinszenierung seines nationalen Schauspiels "Frau Inger auf Oestrot" heraus.

Anlässlich der Premieren wurde in den Programmheften auf die Rassenverwandtschaft, auf das blut- und artverbundene nordische Wesen der skandinavischen Schriftsteller hingewiesen.²

Auch von Hjalmar Bergman, dessen nordische Rassenzugehörigkeit oftmals betont wurde, stand wiederum ein Stück auf dem Münchner Spielplan, nämlich das Lustspiel "Wintersport", das unter dem Titel "Dollars" in den "Bausteinen" besprochen wurde. Das Urteil über das Stück, das laut Vorwort als Satire auf die europäische Ehe geschrieben worden ist, fiel nicht sehr günstig aus. Der Kritiker vermißt eine "tieferere menschliche Fundierung der Charaktere, wie wir sie bei anderen Werken Bergmans gewohnt sind".³

Das Trauerspiel "König Richard II." von Shakespeare, der den Nationalsozialisten ebenfalls als nordischer Dichter galt, lief mit großem Erfolg im Residenztheater.

Die Werke von Ibsen, Lagerlöf, Bergman und Shakespeare entsprachen der rassenideologischen Norm. Die Aufführung ihrer Stücke war allein durch diese Tatsache legitimiert.

1 Vgl. Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel, S. 214 f

2 Vgl. Monika Lück, Die Programmhefte des Münchner Staatsschauspiels, S. 40 f

3 Vgl. Bausteine (1936), H. 4, S. 128

Dagegen war es für die Theaterleitung ratsam, wenn sie Ärger vermeiden wollte, die Einstudierung einer Komödie des Franzosen und Bühnenroutiniers Victorien Sardou durch eine politische Begründung zu rechtfertigen. Diese fand man im Vergleich des dramatischen Geschehens von "Madame Sans-Gêne" und den Ereignissen der jüngsten deutschen Vergangenheit. So heißt es im Programmheft:

Mit knappen Mitteln rückt uns hier Sardou das Abbild einer blutigen Revolution, wie es eben die französische war, vor Augen ... Vielleicht sind wir selbst für diese Laute einer entfesselten Menschheit hellhöriger geworden, seit wir das bestialische, unzuchtig schamlose Tun jener sogenannten 'Regierung' der 'Räte' im Frühjahr 1919 erlebten.¹

In der Spielzeit 1936/37 wurden am Münchner Staatsschauspiel die nordischen Autoren bevorzugt, vier der fünf aufgeführten Stücke stammten von Dichtern, die von den Nationalsozialisten der nordischen Rasse zugerechnet wurden.

Lediglich ein Franzose findet sich unter den in den Spielplan aufgenommenen ausländischen Dramatikern, die Annahme seines Werkes wird dann auch in besonderem Maße entsprechend der politischen Opportunität begründet.

Zusammenfassung

Der Spielplan der Spielzeit 1936/37 bewegte sich im Rahmen der von den Nationalsozialisten gewünschten, akzeptierten und tolerierten Dramatik, für ihn durfte die Münchner Theaterleitung die Zustimmung der Nationalsozialisten erwarten.

Heinz Frank, langjähriger verantwortlicher Schriftleiter für Kultur beim "Völkischen Beobachter" bestätigt dann auch in einem Text, der einem Rückblick auf die Saison 1936/37 vorausgestellt ist, dem Staatsschauspiel die rechte politische Gesinnung:

Die Aufgabe, die Hauptstadt der deutschen Kunst würdig zu vertreten, wird namentlich von der Leitung des Bayerischen Staatstheaters mit Verantwortungsgefühl

¹ Ehlers, Sardous "Madame Sans-Gêne" und Nestroy's "Jux". Ph Reth 1936/37, H. 16, S. 246

angegangen Gründlichkeit der Planung, Gediegenheit der Ausführung, Sauberkeit der weltanschaulichen Tendenz sind vernehmlich Kennzeichen der Gesinnungstüchtigkeit ... Man sieht, die Jungen, die Lebendigen haben Raum ... Die Wirkung bleibt nicht aus. Alte Vorurteile fallen, es geht ein frischer Wind durch die traditionsgeheiligten Räume ... Wo Jugend ruft, wird Jugend antworten. Allmählich wächst das Vertrauen. Das Staatstheater ringt mit Eifer um die Herzen.¹

In der Tat war der Anteil von Stücken lebender Autoren am Spielplan 1936/37 hoch, von den 27 aufgeführten Schauspielen stammten 14 von zeitgenössischen Dramatikern. Jedoch nur drei Stücke können zu jener von den nationalsozialistischen Theaterfunktionären ersehnten und gewünschten Gattung des neuen, ernsten Dramas gerechnet werden ("Der König reitet", "Kleinod in die Silbersee gefaßt", "Stefan Fachinger"), während alle anderen leichte Unterhaltungskost waren.

Die Vorliebe des Münchner Publikums galt auch in dieser Spielzeit wiederum mehr dem heiteren als dem ernsten Genre.

Der größte Erfolg der Spielzeit war der Abend mit den drei Einaktern von Ludwig Thoma, der 89 mal wiederholt wurde.

Auf 80 Vorstellungen brachte es die Inszenierung der Komödie "Madame Sans-Gêne" von Victorien Sardou.

An dritter Stelle der gefragten Aufführungen stand die Einstudierung von Shakespeares "König Richard II.", die an 49 Tagen gespielt wurde.

Erheblich niedriger sind die Aufführungszahlen für die contemporären ernsten Werke. "Kleinod in die Silbersee gefaßt", das unter ihnen noch den größten Zuspruch fand, wurde 20 mal, "Stefan Fachinger" gar nur siebenmal gegeben. An 12 Tagen stand "Der König reitet" auf dem Programm.

1 Vgl. Ph Reth 1936/37, H. 21, S. 332 ff

VII. Die Spielzeit 1937/38

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

Die Spielzeit 1937/38 war offiziell, nach Angaben des Deutschen Bühnenjahrbuches¹, die letzte unter der Intendanz von Friedrich Forster. Sie war geprägt von einer Führungskrise: Schauspieldirektor Hans Schlenck war als Intendant nach Breslau gegangen und Friedrich Forster verließ vorzeitig das Staatsschauspiel, um sich ganz seiner schriftstellerischen Arbeit zu widmen.

Das Theater wurde einige Zeit von Oberspielleiter Peter Stanchina und ab Frühjahr 1938 von Alexander Golling kommisarisch geleitet.

Gauleiter Adolf Wagner, der den verwaisten Posten gerne mit einem prominenten Mann besetzen wollte, trug Anfang 1938 die Leitung des Staatsschauspiels Otto Falckenberg an. Da dieser jedoch die Intendanz der Kammerspiele nicht aufgeben wollte, zerschlug sich der Plan.²

2. Uraufführungen

In der Spielzeit 1937/38 standen drei UA auf dem Spielplan des Münchner Staatsschauspiels, die alle für das Pth produziert wurden.

Am 20. Oktober 1937 hatte "Uraxt" von Heinrich Hinck Premiere, ein völkisch orientiertes Schauspiel eines auch im Dritten Reich unbedeutenden Autors, dem mit der Münchner Aufführung seines Stückes kein Erfolg beschieden war. Schon nach vier Vorstellungen wurde die Inszenierung abgesetzt.

Darauf folgte die Premiere des heiteren Spieles "Familie" von Leonhard Ludwig. Die dritte UA war die Komödie "Der Stier geht los" des Theaterpraktikers und -wissenschaftlers Otto C. A. zur Nedden.³

1 Vgl. DBjb 48 (1937) und 49 (1938)

2 Vgl. Wolfgang Petzet, Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911 bis 1927, München 1972, S. 291 ff

3 Joseph Wulf, Theater und Film im Dritten Reich, S. 186

Das Stück des Autors, der sich in einem Beitrag für das Münchner Ph zum Nationalsozialismus und dessen Kulturpolitik bekennt¹, kann der von den Nationalsozialisten geschätzten "volkhafte Dichtung" zugerechnet werden.

3. Zeitgenössische Dramen

Von zeitgenössischen Autoren standen auf dem Spielplan 1937/38 die Unterhaltungsstücke "Tip auf Amalia" von Fritz Gottwald, "Der Unentbehrliche" von Rabe und "Ein ganzer Kerl" von Peter Buch.

Außerdem wurden die Komödien "Fischzug in Neapel" von Hanns Gobsch, deren Heldin Lady Hamilton ist, und "Lauter Lügen" von Hans Schweikart (1.10.1895 - 1.12.1975), der von 1934 bis 1938 Oberspielleiter am Staatsschauspiel war, gegeben.

Auch von Werner v. d. Schulenburg wurde wiederum ein Stück in das Programm des Reth genommen. Dort gab man sein Lustspiel "Diana im Bade", das in den "Bausteinen" zusammen mit seinem Erfolgsstück "Schwarzbrot und Kipfel" nicht gerade positiv besprochen wird.

Der Gutachter muß zwar anerkennen, daß das Stück, in dem es um den Verkauf eines angeblich originalen Gemäldes von Rubens, das aber eine Kopie ist, wie alle Beteiligten wissen, und um eine Liebesgeschichte mit Happy-End geht, "dramatisch recht wirkungsvoll gebaut ist".

Dann rügt er aber, daß es "als ganzes betrachtet, (uns) doch kaum etwas zu sagen (hat)".²

Von Heinrich Spoerl (8.2.1887 - 25.8.1955) inszenierte man für das Pth das Lustspiel "Der Maulkorb" nach dem gleichnamigen Roman des Autors.

Für das Reth wurde Gerhart Hauptmanns Schauspiel "Florian Geyer" neu einstudiert. Die Tragödie um den Bauernführer fand bei den nationalsozialistischen Kulturfunktionären mehr Zustimmung als die sozialkritischen Arbeiten des Dramatikers.

¹ Vgl. Monika Lück, Die Programmhefte des Bayerischen Staatsschauspiels und der Münchner Kammerspiele, S. 55

² Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 4, S. 132

In der lauen Laudatio zum 80. Geburtstag des Dichters wird "Florian Geyer" zur "dramatischen Großdichtung, wie sie die deutsche Klassik zu bescheren vermochte"¹ gerechnet.

Während die Nationalsozialisten an den dramatischen Gestalten in anderen Werken des Dichters vor allem heroische Züge vermißten², konnten sie "Florian Geyer" der "heldenhafte[n] Dichtung" zuordnen. Zudem lag es nahe, den berühmten Satz des Titelhelden "Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz" als Aufruf zur deutschen Einheit, die nun durch das Dritte Reich verwirklicht worden ist, zu deuten. "Florian Geyer" erscheint dadurch ähnlich wie "Götz von Berlichingen" als Vorkämpfer nationalsozialistischer Ideen.

Das im Dritten Reich von den Theatern auf Wunsch der Kulturfunktionäre besonders gepflegte humorige Volksschauspiel war im Spielplan 1937/38 mit der neuesten Arbeit "Der Holledauer Schimmel" von Alois Johannes Lippl vertreten.

Das "Schelmenstück" spielt wieder wie schon "Die Pfingstorgel" in der Holledau. Dieses Mal kämpfen die beiden niederbayerischen Dörfer Haselbach und Banzing um einen Schimmel. In der Beilage zu dem Ph des Reth heißt es lobend über das Stück:

Der ganze Zauber kraftvoll altbayerischen Lebens wird in dieser Fülle origineller Figuren und Szenen lebendig.³

Mit dem süddeutschen Schwank kontrastiert das Stück "Lilofee" des norddeutschen Schriftstellers Manfred Hausmann (geb. 10.9.1898), in dem der Dichter die Sage seiner Heimat von dem Wassermann und der schönen Lilofee dramatisiert. Die Ballade wird in den "Bausteinen" den Theatern zur Aufführung empfohlen. Anerkennend heißt es in dem Gutachten:

Das ganze Werk ist von einer ungemein dichterischen Atmosphäre erfüllt, die den Geist der niederdeutschen Landschaft atmet.⁴

1 Gerhard Dippel, Gerhart Hauptmanns 80. Geburtstag, Bühne 8 (1942), H. 21, S. 381

2 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 4, S. 123 f

3 Vgl. Programmzettel Ph Reth 1938/39, H. 5

4 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 7, S. 217

Auch die letzte Premiere der Spielzeit galt einem von der "Ns Kulturgemeinde" favorisierten Stück, dem Schauspiel "Richelieu" von Paul Joseph Cremers, das in den "Bausteinen" mit einem positiven Referat vorgestellt wird.¹

Das Stück rechtfertigt und verherrlicht das Führerprinzip. Der Titelheld verfolgt skrupellos sein Ziel, Frankreich die Vormachtstellung in Europa zu erorbern, dabei verstößt er gegen menschliche Moral und Sittlichkeit, doch, wenn es um die Größe des Staates geht, zählen diese Maßstäbe nicht mehr.²

Der Verfasser begründet am historischen Beispiel das Recht des absoluten Staates und die Allmacht seines Führers. Der aktuelle Bezug auf Adolf Hitler ist unverkennbar.

Das obligatorische Weihnachtsmärchen war in diesem Jahr eine Dramatisierung des gestiefelten Katers von Arthur Wagner.

Die Entscheidung der Münchner Dramaturgie für ein Märchen aus der Sammlung der Gebrüder Grimm kam dem Wunsch national-sozialistischer Kulturfunktionäre entgegen, bei der Wahl des Weihnachtsspiels für Kinder vor allem das deutsche Märchengut zu berücksichtigen:

Notwendig ist, zu den alten deutschen Märchen und Sagen zurückzufinden und sie von berufener Hand dichterisch neu zu formen und zu gestalten, damit die Märchen nicht länger eine konstruierte Erzählung oder eine technische Revue darstellen, sondern wirklich dem Volksempfinden und dem kindlichen Gemüt verständlich werden.³

4. Klassische Dramen

In der Spielzeit 1937/38 wurden folgende Bühnenklassiker aufgeführt: "Der Pfarrer vom Kirchfeld" von Anzengruber, "Der Traum ein Leben" von Grillparzer, "Wallenstein" von Schiller, "Stella" und "Faust I" von Goethe, "Emilia Galotti" von Lessing und "Der alte Feinschmecker" von Ludwig Thoma.

1 Vgl. Bausteine 2 (1934), H. 8, S. 246 f

2 Vgl. Ilse Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich. Diss. Münster 1952, S. 149 f

3 "Märchenspiele - ja, aber in richtiger Auswahl".

DBK 4 (1935), F. 92, S. 1

1937 war die Inszenierung des Volksstückes von Anzengruber von besonderer Aktualität.

Vor dem Hintergrund der Veröffentlichung der Enzyklika Papst Pius XI. "Mit brennender Sorge" (4.3.1937), in der das nationalsozialistische Regime kritisiert und gegen die Behinderungen der Kath. Kirche in Deutschland protestiert wurde, und dem darauf einsetzenden Verleumdungsfeldzug gegen die Kath. Kirche von seiten der nationalsozialistischen Propaganda, bekommt der Kampf zwischen dem aufgeklärten, fortschriftlichen Pfarrer Hell und dem klerikal-feudalen, konservativem Grundherren Graf von Finsterberg in dem Schauspiel einen besonderen Akzent: Finsterberg und seine Gesinnung sollen für den Katholizismus stehen, seine Intrigen die finsternen Machenschaften der Kath. Kirche zeigen.

Natürlich wollten die Nationalsozialisten das Schauspiel des österreichischen Dramatikers nicht als liberales Tendenzdrama verstanden wissen, das sich für Toleranz in Glaubensfragen einsetzt, sondern als "volkhafte Dichtung" eines

echten Stammesdichters, in dem trotz der starken Beeinflussung durch die Zeitatmosphäre die angeborene Volksnatur ungebrochen ist. /.../ Wohl sehen Anzengrubers erste Stücke wie liberale Tendenzdramen aus, aber man schaue nur einmal genau hin, und man wird finden, daß es weder im 'Pfarrer vom Kirchfeld' noch in ... die modernen Gedanken sind, die über die finsternen, lebenszerstörenden (von Finsterberg) siegen, sondern die unzerstörbare Volkskraft.¹

Als zweites Stück eines österreichischen Autors spielte man das dramatische Märchen "Der Traum ein Leben" von Franz Grillparzer, dessen Stücke ebenso wie die von Ludwig Thoma zum festen Bestandteil des Spielplans des Münchner Staatsschauspiels gehörten. Ludwig Thomas Münchner Schwank "Der alte Feinschmecker" war für diese Saison neu einstudiert worden.

Die Inszenierung von Lessings "Emilia Galotti" war schon die zweite dieses Stückes seit der Spielzeit 1932/33.

1 Adolf Bartels, Deutsche Dichter. Charakteristiken, Leipzig 1949, S. 344

Friedrich Forster unterstreicht in einem Beitrag für das Ph Pth die Verdienste Lessings um das deutsche Theater, wobei er ganz im Sinne nationalsozialistischer Literaturgeschichtsschreibung das Deutschtum des Dichters und dessen Gegensatz zum französischen Bühnenschaffen der Zeit betont.

Der Dichter Lessing erwachte erst, als er über diese Jugendarbeiten hinweg sich selber fand, und damit aus dem geschickten Stückeschreiber nach fremdem Muster der erste große, schöpferische deutsche Dramatiker wurde, der aus unserer Art und unserem Wesen heraus die erste, wahrhaft deutsche dramatische Dichtung und somit auch das deutsche Theater schuf. Ich nenne hier Lessings Dramen 'Emilia Galotti', 'Philotas' und vor allen Dingen das erste deutsche Lustspiel 'Minna von Barnhelm'. Wenn auch die 'Emilia Galotti' in Italien, 'Miß Sara Sampson' in England, 'Philotas' in Griechenland spielen, diese Stücke sind vor allem erst einmal Dramen deutschen Gemütes, deutschen Geistes und deutscher Gesinnung. Möge an der 'Emilia Galotti' dieses zu tadeln, am 'Philotas' und das und jenes nicht mehr verständlich erscheinen, so bedenke man, wie stark die dichterische Leistung ist, wenn man sich vergewärtigt, daß hier ein Mann am Werke war, der allein stand mit seiner deutschen Dichterseele in einer Zeit seichtesten Geschmackes und französischer Manier.

Schillers "Wallenstein"-Trilogie, die für einen Abend eingerichtet worden war, wurde im Pth gegeben. Der Titelheld des Dramas wurde unter Mißachtung seines zwiespältigen Charakters im Dritten Reich gerne als Verkörperung des Führerideals gesehen.²

Zu den von den Nationalsozialisten sehr geschätzten Werken gehörte auch Goethes "Faust"-Tragödie, deren erster Teil im Nationaltheater aufgeführt wurde. Sein Schauspiel "Stella" dagegen, das im Reth auf dem Programm stand, zählte ähnlich wie "Clavigo" zu den Arbeiten des Dichters, die den Nationalsozialisten nicht gefielen, weil sie nicht für ihre Weltanschauung genutzt werden konnten. In nationalsozialistischen Literaturgeschichten wird, wenn überhaupt, "Stella" nur kurz erwähnt. Bartels nennt Fernando "schlicht unbedeutend".³

1 Friedrich Forster, Die Geburtsstunde des deutschen Theaters. Ph Pth 1937/38, H. 7, S. 103

2 Vgl. Heinz Ruppelt, Schiller im nationalsozialistischen Deutschland, S. 27 f

3 Vgl. Adolf Bartels, Charakteristiken, S. 135

5. Ältere Dramen

Es standen keine Dramen älterer Autoren auf dem Spielplan 1937/38.

6. Ausländische Dramen

Auf dem Programm des Staatsschauspiels standen für die laufende Spielzeit drei Werke französischer Autoren, die Komödien "Der eingebildete Kranke" und "Tartuffe" von Molière und das Schauspiel "Die Kameliendame" von Alexandre Dumas-Fils.

Im Anschluß an die Inszenierung "Richard II." von Shakespeare der vergangenen Saison wurde als nächstes Königsdrama "König Richard III."¹ aufgeführt.

Das Trauerspiel um den großen Bösewicht der dramatischen Weltliteratur, dessen Blutgier, Skrupellosigkeit und Heuchelei einmalig sind, wird am 31. März 1941 zusammen mit allen anderen Königsdramen von Goebbels in einem Rundbrief verboten.²

1937 war im Rahmen der traditionellen und der von den nationalsozialistischen Kulturfunktionären geförderten Shakespeare-Pflege die Aufführung der später untersagten Dramen noch möglich.³

Es ist zu vermuten, daß die nationalsozialistische Führung im Jahre 1937, das zu den sogenannten guten nationalsozialistischen Jahren gezählt wird, die Gefahr für gering erachtete, daß das Publikum in der Zeichnung des Unholds Richard III. Anspielungen auf die Person des Führers sehen könnte.

1941, im dritten Kriegsjahr, war die nationalsozialistische Propaganda dagegen darauf bedacht, daß das Bild des "größten

1 Anm.: Alexander Golling spielte unter der Regie von Hans Schweikart die Titelrolle in "König Richard III." Mit dieser Leistung beeindruckte er Publikum und Presse und bekam daraufhin, wie er mir in einem Gespräch mitteilte, die Indendanz des Hauses angetragen.

2 Vgl. Ilse Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel, S. 236

3 Anm.: 1937 wurde "Richard III." an drei Theatern insgesamt 47 mal aufgeführt. Neben München wurde das Trauerspiel noch am Schauspielhaus Berlin und am Badischen Staatstheater in Kassel gegeben.

Vgl. Shakespeare Jb 1938, S. 251 f

Feldherrn aller Zeiten" im ungetrübten Glanze strahlt, um das Vertrauen der Deutschen in den Führer, das zur Verwirklichung der weiteren Kriegspläne notwendig war, nicht zu trüben.

Solange bei der Bevölkerung keine größere Mißstimmung zu befürchten war, hatte man die Königsdramen im Glauben an die eigene Stärke geduldet. Dann ging man daran, sie aus den Spielplänen zu streichen, weil damit gerechnet werden mußte, daß ihre Aufführung bei den Zuschauern, deren Optimismus vielfach trotz der deutschen Siege allein durch die alltäglichen Beschwerden geschwunden war, eine kritische Sicht des Führers fördern könnte.

Es finden sich noch zwei Stücke lebender englischer Autoren im Spielplan, das Unterhaltungsstück "Zweigespann" von Edward Poor Montgomery und die Komödie "Pygmalion" von G.B. Shaw.

Shaw galt den Nationalsozialisten als Englandhasser und seine gesellschafts- und sozialkritischen Satiren verstand man lediglich als Angriff auf englische Verhältnisse. Schlösser empfahl zur Stärkung des antienglischen Ressentiments sogar die Aufführung Shawscher Werke, besonders dessen Schauspiel "Heilige Johanna", weil "da die französische und englische Psyche trefflich dargestellt ist".¹

Doch im Frühjahr 1938 durfte dieser Aspekt noch bedeutungslos gewesen sein, hatte sich doch das nationalsozialistische Deutschland erst 1937 um eine Annäherung an England bemüht, um das zweite deutsch-englische Flottenabkommen zu erreichen. Zu diesem Zeitpunkt ging es den nationalsozialistischen Kulturpolitikern eher um eine Demonstration der Aufgeschlossenheit und Fortschrittlichkeit des Dritten Reiches auf dem Sektor des Theaters.²

1 Ilse Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel, S. 243 ff

2 Anm.: 1937 besuchte eine deutsche Delegation den Theaterkongress in Paris anlässlich der Weltausstellung. Das war die erste deutsche Teilnahme an einer kulturellen internationalen Veranstaltung seit 1933. Auch auf der Tagung im folgenden Jahr (2.7. - 9.7.1938) in London fand sich eine deutsche Abordnung.

Schließlich findet sich im Premierenbuch des Münchner Staatsschauspiels noch eine Eintragung für eine Veranstaltung am 8. November 1937 mit dem Titel "Shylock/;Der Ewige Jude:/" ohne die sonst übliche Angabe für den Autor des Werkes. Dieser Umstand läßt darauf schließen, daß es sich dabei um eine Bearbeitung von Shakespeares "Kaufmann von Venedig" handelt, die die Absicht verfolgt, entsprechend der nationalsozialistischen Rassenlehre aus dem Schauspiel des Dichters ein antisemitisches Hetzstück zu machen. Auch das Premierendatum, der 8. November, der Vorabend des Tages, an dem die Parteiprominenz alljährlich mit Pomp und Pathos den mißglückten Putsch von 1923 zu feiern pflegte, spricht für die Annahme, daß die Staatstheater aus Anlaß des höchsten nationalsozialistischen Feiertages mit dieser Aufführung einen Beitrag zum zentralen Gedanken der nationalsozialistischen Weltanschauung, dem Antisemitismus, liefern wollten.

Das würde bedeuten, daß das Theater mit seiner Arbeit die Absicht der Führung unterstützte, die Bevölkerung systematisch zum Rassenhaß zu erziehen.

Genau ein Jahr später gingen dann auch von der wiederum in München zum "Tag der Bewegung" versammelten Parteiführung die Befehle und Aufrufe zum großen Judenpogrom aus.

7. Zusammenfassung

Der Spitzenreiter der Saison war wiederum ein Stück von Ludwig Thomas, sein Schwank "Der alte Feinschmecker" erreichte mit 41 Vorstellungen die höchste Aufführungszahl der Spielzeit 1937/38.

An zweiter und dritter Stelle des Verzeichnis der erfolgreichsten Inszenierungen liegen ebenfalls Volksstücke und zwar Lippis "Holledauer Schimmel", das an 39, und Anzengrubers "Der Pfarrer vom Kirchfeld", das an 38 Tagen gespielt wurde.

Der Reinfall der Saison war die UA des Stückes "Uraxt" von

Hinck, das nur viermal auf dem Programm des Pth stand.

Im Spielplan 1937/38 des Münchner Staatsschauspiels überwiegen die Unterhaltungsstücke. Nur noch zwei Empfehlungen der "Ns Kulturgemeinde" sind in ihm zu finden, von diesen kann nur "Richelieu" zu den ernstesten Stücken nationalsozialistischer Prägung gerechnet werden.

Ab 1937 verschwinden mit der Auflösung der "Ns Kulturgemeinde" die in ihren Organen positiv besprochenen Werke aus dem Spielplan des Münchner Staatsschauspiels. Ohne die Autorität der einst mächtigen Organisation, die vor allem über ihre Besuchervereinigung auf die Theater Druck ausüben konnte, und die ständige Reklame in ihren Publikationen konnten sich die von ihr geförderten Dramatiker mit ihren Arbeiten nicht länger auf den Bühnen behaupten.

Auffallend an dem Programm der Spielzeit 1937/38 ist das verglichen mit den vorhergehenden Jahren, vielfältige Angebot ausländischer Dramatik.

Auf der Reichstheaterfestwoche 1937, die in den Städten des Ruhrgebiets Köln, Düsseldorf, Bochum, Duisburg, Essen und Worms veranstaltet wurde, nahm Goebbels Stellung zu der Frage der Werke ausländischer Autoren im Spielplan. Er vertrat die Meinung, daß man nun großzügig genug sein könne, "auch gute ausländische Stücke auf unserem Spielplan zu dulden"¹, nachdem das Mißverhältnis beseitigt worden war, daß vor 1933 die ausländischen Stücke manchmal bis zu 90% des deutschen Spielplans ausgemacht hätten.

Ferner gestand der Minister ein:

Es kann nicht bezweifelt werden, daß auf bestimmten Gebieten der leichteren Unterhaltung, einige andere Länder uns zur Zeit noch überlegen sind.²

Selbstverständlich mußten die ausländischen Dramen der politischen und rassenideologischen Norm, diese sprach Goebbels in seiner Rede auf der Reichstheaterwoche an, entsprechen.

1 Vgl. Bühne 3 (1937), H. 13/14, S. 326

2 Ibid.

Der Minister meinte in diesem Zusammenhang:

Nicht geduldet werden kann jedoch der Versuch, auf dem Umweg über das Ausland wieder jüdische Stücke in den deutschen Spielplan hinein zu schmuggeln.¹

Die etwas offenere Haltung der nationalsozialistischen Kulturführung gegenüber ausländischer Dramatik, die sich auch in der steigenden Quote ausländischer Stücke in der Spielplanstatistik deutscher Theater² niederschlägt, hängt erstens zusammen mit dem politischen Interesse des Dritten Reiches an einigen Ländern, das man durch Kulturabkommen zu betonen suchte, zweitens mit den Bemühungen des nationalsozialistischen Deutschlands, das Image einer Kulturnation zu pflegen. Außerdem scheint sich nach der Auflösung der "Ns Kulturgemeinde", die sich für einen nationalen Spielplan einsetzte, die Richtung des Reichsdramaturgen, der der Weltliteratur durchaus einen Platz auf den deutschen Bühnen einräumen wollte (vgl. D III, 5), durchzusetzen.

Der vermehrte Anteil von Schauspielen fremdsprachiger Autoren am Spielplan des Münchner Staatsschauspiels ist die Resonanz auf die veränderte politische und kulturpolitische Lage, wobei es bezeichnend ist, daß ein harmloses Lustspiel und zwei zugkräftige Erfolgsstücke mit Starrollen neben den Klassikern des jeweiligen Landes aufgeführt wurden.

An einer ernsthaften Auseinandersetzung mit zeitgenössischer ausländischer Dramatik war den nationalsozialistischen Kulturfunktionären natürlich nicht gelegen; so blieb den deutschen Theatern weiterhin der Zugang zu der eigentlich bedeutenden, interessanten Dramatik des Auslands versperrt.

Der etwas flache Spielplan des Münchner Staatsschauspiels der Spielzeit 1937/38, der sich hauptsächlich auf Unterhaltung und Bewährtes stützte, ist sicher eine Auswirkung der Krise in der Führung des Theaters. Mit Routine und unter Vermeidung jedes Risikos ging es darum, den Spielbetrieb in den drei Häusern aufrechtzuerhalten.

1 Ibid.

2 Ilse Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel, S. 240

VIII. Die Spielzeit 1938/39

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

Mit der neuen Spielzeit beginnt laut Bühnenjahrbuch nun auch offiziell die Intendanz des Schauspielers und Registrars Alexander Golling¹, der sich schon früh zum Nationalsozialismus bekannt hatte und vom Gauleiter Adolf Wagner protegiert wurde.

Golling blieb bis zu allgemeinen Theaterschließung 1944 in seinem Amt. Verbunden mit dem Wechsel in der Führung des Bayerischen Staatsschauspiels war eine organisatorische Änderung der Leitung der Bayerischen Staatstheater: die Generalintendanz von Oper und Schauspiel wurde aufgelöst, Oper- und Schauspieletat wurden getrennt.

Golling holte sich den Dramatiker Curt Langenbeck² als Chefdramaturgen und maßgeblichen Berater an sein Haus.

¹ Alexander Golling, geb. am 2. August 1905 in München, nahm Unterricht in der Schauspielschule von Max Bayrhammer in München und spielte anschließend an den Theatern von Rudolfsstadt, Erfurt, Aussig, Heidelberg und Gera. Schließlich bekam er ein festes Engagement am Stadttheater Leipzig, darauf kam er ans Staatsschauspiel München. Seit 1928 wirkte er in vielen Filmen mit. Nach dem Krieg wurde er wegen seiner Tätigkeit im Dritten Reich verhaftet und kam in ein amerikanisches Lager in Schongau. Nach seiner Entlassung hatte er noch einige Zeit Spielverbot. Heute ist er wieder ein vor allem vom Fernsehen gefragter Schauspieler. Er lebt am Tegernsee.

² Anm.: Curt Langenbeck (20.6.1906 - 5.8.1953) war vor seinem Engagement in München seit 1935 erster Dramaturg am Staatstheater Kassel. Er verfaßte mehrere Theaterstücke, neben einer Komödie vor allem Dramen nach historischen Stoffen:

"Bianca und der Juwelier", Komödie, UA Kammerspiele München 1934/35

"Alexander", Tragödie

"Heinrich VI.", Tragödie

"Der Getreue Johannes", Drama

"Der Hochverräter" Tragödie

"Das Schwert", Tragödie

2. Uraufführungen

Die einzige UA der Spielzeit war "Isot" von Gillis von Rappard, einem niederländischen Autor, der "aber ganz der deutschen Welt und Gegenwart" gehört, wie im Ph des Staatsschauspiels betont wird.¹

Der Verfasser des Stückes wirkte als Schauspieler und Spielleiter an verschiedenen deutschen Theatern.

Seinem Schauspiel liegt der Tristan-und-Isolde - Stoff zugrunde, den er durch bezeichnende Eingriffe ganz im Sinne nationalsozialistischer dramaturgischer Vorstellungen abändert. Geht es in Wagners Oper vor allem um seelische Vorgänge, um Leidenschaft, Liebesverzückung, Todessehnsucht, -bereitschaft und Liebestod, legt Gillis von Rappard das Schwergewicht auf den unlösbaren Konflikt, der sich für die Hauptfiguren Isot und Tristrant aus ihrer Bindung an zwei Eide ergibt.

Tristrant ist König Marke zur Gefolgsschaftstreue verpflichtet, Isot muß die Rache, die sie für den Tod ihres Bruders geschworen hat, vollziehen. Deshalb verläuft in dem Schauspiel die Geschichte mit dem Zaubertrunk anders als in der Oper: Isot bietet Marke, um sich von seinen Ansprüchen zu lösen, ihren vermeintlichen Todestrank an. Dieser zögert, damit hat er sein Recht auf seine Braut verwirkt. Tristrant dagegen lehnt nicht ab, er trinkt und Isot mit ihm. Nun ist sie frei ihn zu lieben, denn ihr Racheschwur, den Mörder ihres Bruders zu töten, ist erfüllt. Doch die Mutter von Marke hat den Todestrank mit einem Liebestrank vertauscht, um Isot an ihren Sohn zu binden.

Tristrant, wie Isot, dem Leben erhalten oder vielmehr zurückzugeben, bleibt aber seinem Eid verpflichtet. Da indessen seine wie Isots Liebe durch den Zauber übermächtig, weltentrückt und gesetzverachtend geworden ist, muß er sterben - ganz gleich wie - dieser Liebe zuliebe. Ein Mann, den er gelegentlich einmal geprügelt und ins Wasser geworfen hat, erschlägt ihn. Isot, in vollkommener Freiheit, vollendet ihr Schicksal zu dem des Geliebten hin und beschließt für sich den Tod.²

1 Vgl. Ph Reth 1938/39, H. 1/2, S. 28

2 Vgl. Ph Reth 1938/39, H. 4, S. 66 f

Während bei Wagner schließlich das Gefühl über die Welt triumphiert, ihre Bindungen und Gesetze für nichtig erklärt, legt Rappard großen Wert darauf, daß die weltliche Ordnung nicht verletzt wird. Eifrig ist der Autor darum bemüht, sein Drama so zu organisieren, daß seine Helden keine Gesetzesübertretungen begehen, was die Handlung überaus kompliziert. Um das tragische Ende des Dramas herbeizuführen, das sich aus dem Verlauf der Handlung nicht notwendigerweise ergibt, denn die beiden Liebenden haben sich nicht gegen das Recht vergangen und sind eigentlich durch die Vertauschung der beiden Zaubertränke gerettet, muß der Verfasser eine Person erfinden und unvermittelt auftreten lassen, die Tristant tötet aus einem Motiv, das mit der Haupthandlung nichts zu tun hat.

Während Tristan und Isolde in der gleichnamigen Oper nicht ihrer Liebe enttrinnen können und wollen, können Isot und Tristant nicht der Macht des Schicksals entfliehen:

"Unlenkbar ist das Schicksal. Wie es der Mensch trägt und bewältigt, darauf kommt alles an".¹

Das Schauspiel von Gillis von Rappard entspricht in seiner "schuldfreien Tragik" und der starken Ausarbeitung des unentrinnbaren Konfliktes der Helden dem Tragödienkonzept, das Schlösser in seinem Aufsatz "Das unsterbliche Gespräch über das Tragische" entwickelte (Vgl. D IV). Anspielend auf den Artikel des Reichsdramaturgen, seine Formulierung vom tragischen Lebensgefühl aufnehmend, wird Isot als ein

Schauspiel, das in den Bereich der Tragödie gehört, das also aus dem Grunde tragischen Lebensgefühls hervorgewachsen ist, welches die Bestrebungen der zeitgenössischen Dichtung, sofern sie nicht Um- und Abwege versucht, mit zunehmender Deutlichkeit bewegt und charakterisiert.²

Damit deutet sich ein Einschwenken des Bayerischen Staatsschauspiels auf den Kurs der Reichsdramaturgie an. Sicher wollte sich die neue Leitung mit der UA dieser Tragödie, die den Wünschen des Reichsdramaturgen weitgehend entspricht, das Wohlwollen des mächtigen Mannes in Berlin sichern.

1 Ibid. S. 68

2 Ibid. S. 69

Die Zustimmung des Publikums fand sie allerdings nicht, sie wurde nur an sechs Tagen gespielt.

3. Zeitgenössische Dramen

Knapp über die Hälfte der aufgeführten Werke zeitgenössischer Autoren sind dem leichten Genre zuzuordnen. Sechs Unterhaltungsstücken stehen vier ernste, der nationalsozialistischen Weltanschauung verbundene Dramen gegenüber.

Man gab das Lustspiel "Heirat nach der Hochzeit" von Julius Bernhard, die Wiener Gesellschaftskomödie "Wienerinnen" des 1934 verstorbenen Hermann Bahr, die humoristische Kriminalkomödie "Ladies and Gentlemen" von Richard Gesell, die volkstümlichen Stücke der "Glückstopf" von Alfons Teuber und "Der Schneider treibt den Teufel aus" von Juliane Kay, zu dem die Komödie "Aimée oder der gesunde Menschenverstand" von Heinz Coubier (geb. 25.5.1905), einem Regisseur und Dramaturgen, der einige kultiviert-geistreiche Komödien verfaßte.

"Aimée" spielt im Jahre 1792 in Paris und handelt von einer Aristokratin, die geschickt den Kommissar Bürger Georges an der Nase herumführt und so ihren Geliebten rettet. Im Programmzettel heißt es zu dem Stück:

Ein leichtes Spiel um beinahe ernste Dinge, bei dem, wie es sich für ein zierliches Unterhaltungsstück gehört, der politische Hintergrund nicht sehr bedeutungsvoll erscheint.

Da die französische Revolution nicht zu den geschichtlichen Ereignissen gehört, die die Nationalsozialisten gerne auf der Bühne sahen, war der Hinweis der Theaterleitung auf die untergeordnete Bedeutung des politischen Hintergrundes des Stückes ein geschickter Zug, um evtl. Schwierigkeiten mit nationalsozialistischen Funktionären und Kritikern vorzubeugen.

1 Programmzettel Ph Reth 1938/39, H. 1/2
Vgl. "Arbeit und Pläne 1938-40". Bayerisches Staatsschauspiel München, Sonderheft, S. 10

Von Alfons Teuber, dessen Lustspiel "Der Glückstopf" auf dem Spielplan des Pth stand, stammt auch das Stück "Die Mähmaschine", das zu den Spielplanempfehlungen der "Ns Kulturgemeinde" gehörte.¹

Auch ein Werk von Juliane Kay (geb. 9.1.1904), der Verfasserin der in München aufgeführten Komödie "Der Schneider treibt den Teufel aus", findet sich auf den Vorschlagslisten der "Ns Kulturgemeinde".

1935 stellte diese Organisation das Schauspiel der Autorin "Leben in der Luft" in den "Bausteinen" vor.² Die Komödie der Schriftstellerin auf dem Programm des Reth erzählt die Geschichte einer leichtlebigen Schneidersfrau, die, nachdem sie der bürgerlichen Enge entflohen ist, durch schlechte Erfahrungen geheilt, wieder zu ihrem Mann zurückkehrt.

Als sie (die Eheleute) sich endlich wieder versöhnt haben und Lieschen (die Schneidersfrau) zu ahnen angefangen hat, was es mit dem 'Fundament' und einer ernsthaften Meinung von Leben und Pflicht auf sich hat, da merkt der beglückte Schneider, daß er den Teufel vertrieben hat, nicht nur aus seinem Lieschen, sondern auch aus sich selbst.³

Die Aussage des Stückes, daß die Frau ins Haus und an den Herd gehört und ihrem Mann unter allen Umständen die Treue halten muß, durfte mit der Zustimmung der Nationalsozialisten rechnen.

Das Schauspiel "Wind überm Sklavensee" von Georg Basner handelt von drei jungen Männern, einem Engländer, einem Deutschen und einem Franzosen, die eine Expedition in den Nordwesten Kanadas unternehmen. Ihr Gegenspieler bei dem Unternehmen ist ein gewissenloser Spekulant, der typische Bösewicht in nationalsozialistisch orientierten Dramen.

Das Stück ist eine Glorifizierung von Kameradschaftsgeist, Heroismus und Opferbereitschaft, der Engländer opfert sich

1 Vgl. Bausteine 1 (1933), H. 3, S. 92

2 Vgl. Bausteine 3 (1935), H. 12, S. 376

3 Programmzettel Reth 1938/39, H. 3

schließlich für seine Kameraden, lauter Tugenden, die die Nationalsozialisten sehr schätzten und vor allem in der Jugenderziehung förderten.

In einem Artikel "Vermächtnis und Auftrag" für das Ph des Bayerischen Staatsschauspiels bekennt sich der junge Dichter leidenschaftlich zur nationalsozialistischen Weltanschauung, die allein dem Schriftsteller den richtigen Weg weist, und zum Geist der Front, in der der " d i c h t e - r i s c h - Schaffende wieder den Sinn und die Ordnung seines Daseins gefunden hat".¹

Auch das Drama "Genie ohne Volk" von Viktor Warsitz steht in engem Zusammenhang mit nationalsozialistischer Weltanschauung und Politik.

Das Stück wurde am 15. Dezember 1936 am Düsseldorfer Schauspielhaus, dessen Schauspielensemble der Autor seit 1935 angehörte, in der Regie von Walter Bruno Iltz mit Werner Krauß in der Hauptrolle uraufgeführt. Diese Inszenierung wurde ins Programm der Reichstheaterwoche 1937, an der auch das Düsseldorfer Theater beteiligt war, aufgenommen.

Aus diesem Anlaß wurde das Schauspiel, dessen Held der spanische Maler Francisco Goya ist, ausführlich in der "Bühne" vorgestellt. Person des Künstlers und dessen Verhältnis zu seiner Heimat werden entsprechend nationalsozialistischer Sicht gedeutet.

Im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens steht einer der größten Männer des geistigen Spaniens, der Maler Francisco de Goya, ein brennender Patriot und ein unermüdlicher Revolutionär und Kämpfer. /.../ Goya ist Spanier mit Leib und Seele, der Heimat und dem Volk dient sein Kampf. Er will das Volk aufrütteln aus seiner Lethargie, von der korrupten Herrschaft der Bourbonen befreien. Mit der gleichen Energie wendet er sich gegen den Korse, als dieser Völkertyrann ins Land einbricht.²

Anschließend weist der Verfasser des Artikels noch auf den Bezug des Schauspiels zu den aktuellen politischen Ereignissen, dem spanischen Bürgerkrieg, hin.

1 Vgl. Ph Reth 1938/39, H. 11, S. 177

2 Alexander Schneider, Das Goya-Drama "Genie ohne Volk" von Warsitz. Bühne 3 (1937), H. 11/12, S. 288

... was Goya wollte, die Befreiung Spaniens von allem Volksfremden, das bereitet sich in unseren Tagen vor: Spanien wird frei und wird endlich nach der Besiegung seines letzten und größten Feindes, des Bolschewismus, seiner nationalen Eigenart leben können.¹

Mit Goya verfahren die Nationalsozialisten ähnlich wie mit den Helden der Befreiungskriege, wie diese von ihnen als Wegbereiter des Nationalsozialismus verstanden wurden, verwandelten sie den Maler in einen Vorkämpfer für den spanischen Faschismus. Auch die "Bausteine" nahmen das "gesinnungsstarke" Stück in ihre Spielplanempfehlungen auf.²

Auch im Frühjahr 1933 (Premiere 12. März in München) ist das Stück noch von politischer Aktualität! Der Sieg der Faschisten, die von Deutschland und Italien unterstützt werden, steht unmittelbar bevor.

Am 30. März erobern Francos Truppen Madrid und entscheiden damit die jahrelangen Kämpfe für sich. Angesichts dieser Lage müssen die spanischen Faschisten als Vollender der Ideen und des Kampfes Goyas erscheinen.

Während das Schauspiel von Warsitz die einhellige Zustimmung der verschiedenen nationalsozialistischen Kulturinstitutionen fand, war das Oeuvre Hans Rehbergs (15.12.1901 - 20.6.1963) bei diesen umstritten.

"Anerkennung und Ablehnung stehen sich in der Beurteilung Rehbergs hart gegenüber".³

Das Hauptwerk des Dramatikers ist ein Hohenzollern-Zyklus bestehend aus den Stücken "Der Große Kurfürst", "Friedrich I.", "Friedrich Wilhelm I." und "Der Siebenjährige Krieg".⁴

1 Ibid. S. 289

2 Vgl. Bausteine 4 (1936), H. 9, S. 280

3 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, S. 455

4 Anm.: "Der Große Kurfürst" uraufgeführt am 30. November 1934, Staatliches Schauspielhaus Berlin, Regie: Jürgen Fehling; "Friedrich I." uraufgeführt am 10. August 1935, Altes Theater Leipzig, Regie Detlev Sierck; "Friedrich Wilhelm I." uraufgeführt am 19. April 1936, Staatliches Schauspielhaus Berlin, Regie: Jürgen Fehling; "Der Siebenjährige Krieg" uraufgeführt am 7. April 1938 Staatliches Schauspielhaus Berlin, Regie: Gustav Gründgens, der auch die Titelrolle spielte

Die Geschichte Preußens ist das Thema der Dramenreihe, die in ihrer Stoffwahl durchaus nationalsozialistischen Wünschen entspricht, weil sich die Nationalsozialisten als die "Preußen des 20. Jahrhunderts"¹ verstanden.

Rehberg lieferte jedoch nicht das von den Nationalsozialisten verlangte heroisierende Bild der Preußenkönige und verstieß dadurch gegen das nationalsozialistische Gebot der "heldenhaften Dichtung". Seine Kritiker warfen ihm aus diesem Grunde "Entheroisierung der Geschichte" vor und brachten ihm mit dieser Anschuldigung in Verbindung mit den im Dritten Reich verhaßten Dramatikern der Republik, deren Werke man der Absicht der "Heldenzerstörung" bezichtigte.

Wir sind mißtrauisch geworden gegen jeden Versuch, große Gestalten unserer Geschichte zu vermenschlichen, d.h. sie in ihrem menschlichen und allzu menschlichen zu zeigen und das Heldische ihrer Persönlichkeit zurücktreten zu lassen. Es ist sicher, daß jedes derartige Verfahren den Blick für die geschichtliche Leistung großer Persönlichkeiten verwirrt und trübt.²

Rehberg besaß jedoch die Protektion von Goebbels und Johst, so daß ihm die Anfeindungen, die hauptsächlich aus völkisch orientierten Kreisen kamen, ernstlich nichts anhaben konnten. Der Pragmatiker Goebbels erwies sich im Fall Rehberg als großzügig, das Ziel eines qualitätsvollen nationalsozialistischen Dramas vor Augen, wollte er vermutlich auf den im Vergleich mit vielen Autoren, deren Werke zwar ganz auf der nationalsozialistischen Linie lagen, aber doch Können und Talent vermissen ließen, recht begabten Dramatiker nicht verzichten.

Zumal Rehberg, wenn er in seinen Stücken politische Themen anspricht, wenn es um die Auffassung von Staat und Staatsraison geht, nicht von der nationalsozialistischen Auffassung abweicht. Von seinen Schauspielen kommt "Der Siebenjährige Krieg" nationalsozialistischen Vorstellungen am nächsten.

1 Alfred Rosenberg, Deutsche Wiedergeburt. Rede zur Eröffnung der deutschen Kulturtage in Köln Anfang Oktober 1933. Alfred Rosenberg, Blut und Ehre, Berlin 1933, S. 263

2 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung, S. 455

Dem Götzenbild, das die N.S.-Publizistik aus der Gestalt Friedrich des Großen gemacht hatte, mußte auch Rehberg opfern.

Das Stück ist eine einzige Hymne an den vollkommenen politischen, kriegerischen und menschlichen Genius, als der der König in jedem der neun Bilder erscheint. Es gibt nur e i n e große Gestalt, eben Friedrich. Sie ist leuchtend herausgearbeitet, allerdings weniger als aktive dramatische Figur denn als passiver, monumentaler Held ohne charakterliche Entwicklung. Friedrich verhält sich in der ersten Szene wie in der letzten: gleichbleibend heroisch, Überlegen, erhaben, unerreicher in verklärter Einsamkeit.¹

Ein Jahr nach der UA in Berlin nimmt das Münchner Staatsschauspiel mit der Inszenierung des "Siebenjährigen Krieges" das erste Stück aus dem Werk Rehbergs in seinen Spielplan auf: indem es aber den letzten Teil des Preußen-Zyklus wählt, vergibt es die Möglichkeit, wenigstens etwas vom engen, völkisch orientierten Kurs, wie ihn einige Kulturfunktionäre vorschrieben, abzuweichen.

Mit der erklärten Absicht, die zwei "Antipoden des zeitgenössischen Dramas in der gleichen Spielzeit den Münchnern vorzustellen"², setzte man der Produktion von Rehbergs "Siebenjähriger Krieg" die Inszenierung eines Werkes von Curt Langenbeck entgegen. Für das Pth wurde das Schauspiel "Der Hochverräter" einstudiert.

Im Mittelpunkt des Dramas, das 1691 in New York spielt, steht der provisorische Gouverneur dieser Stadt, der Deutsche Leisler.

...der Verleumder Nicolls hintertreibt seine völkische Aufbauarbeit, der arrogante und brutale Ingoldsby beleidigt seine militärische Ehre und der neue Gouverneur Sloughter, ein unsoldatischer Karrieremacher, macht mit den Händlern und niederen Charakteren gemeinsame Sache. Leislers Kraft reicht nicht aus, die Gemeinheit der Welt aufzuheben, zumal ihm durch seine aufrichtigen und soldatischen Ehrvorstellungen die Hände gebunden sind. So nimmt er den Schicksalsspruch, der seinen Tod fordert, willig an.³

1 Ilse Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel, S. 132

2 "Arbeit und Pläne", Sonderheft, S. 22 f

3 Uwe-Karsten Ketelsen, Von Heroischem Sein und Völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches, Bonn 1970, S. 380

Leisler kann sich gegen seine Feinde nicht durchsetzen, er wird als Hochverräter vor ein Sondergericht, in dem seine Gegner sitzen, gestellt und zum Tode verurteilt.

Das Ziel, das Langenbeck in einer Reihe von Aufsätzen reflektierte und mit seinen dramatischen Arbeiten anstrebte, war die Erneuerung der griechischen Tragödie. Das tragische Drama (nicht Tragödie!) "Der Hochverräter", in dem er den deutschen Stoff griechischer Form angenähert hatte, stellte einen Versuch in dieser Richtung dar.

In dem Aufsatz "Über die tragische Verschuldung des Hochverrätters Jakob Leisler", abgedruckt in einem Programmheft der Bayerischen Staatstheater, erläutert der Dramatiker den Konflikt des Stückes. Sein Held Leisler ist zwei Prinzipien der Weltordnung ausgesetzt. Er verteidigt das Prinzip "der menschlichen Anständigkeit und Ehrenhaftigkeit auf der Basis eines starken Rechts- und Verantwortungsgefühls" gegen

das Prinzip der legitimen Ordnung, weil dasselbe durch einen unwürdigen, also 'unanständigen' Offizier vertreten wird (...). Leisler kann nicht die Erkenntnis haben, daß er das Prinzip jener legitimen Ordnung auch im unwürdigsten Vertreter derselben anerkennen müsse, denn dann müßte er das von ihm selbst behauptete und verkörperte Prinzip der gottgewollten menschlichen Anständigkeit aufgeben bzw. unterwerfen; /.../ Leisler ist also in der Notwendigkeit, so zu handeln, wie im Drama geschieht. Dabei entwickelt seine Position sich zu einer tragisch bedeutungsvollen: denn er wird genötigt, seinen König, dem er vollkommen zu dienen glaubte, in einem amtlichen Vertreter desselben anzugreifen.¹

Leisler, dem auf diese Weise "zum tragischen Schicksal berufenen Menschen" bleibt in dieser Situation nach Meinung des Autors nur die Möglichkeit, sein Los zu bejahen, sich dem Verhängnis zu stellen und den Spruch, der seinen Tod fordert, willig anzunehmen.

So kämpft der tragische Held, seiner Bestimmung gemäß, um den Sinn des Lebens, und sein Sterben gibt dem menschlichen Dasein neue Kraft und Wahrheit.
... er kämpft um den Sieg eines Glaubens, der das Schicksal zähmen kann und soll; es ist gleichgültig, ob er da-

¹ Curt Langenbeck, Über die tragische Verschuldung des Hochverrätters Jakob Leisler. Ph Reth 1938/39, H. 5, S. 78

bei seiner Person eine Schuld zuerkennt und von ihr sich befreit, indem er 'die bittere Buße zahlt', oder ob er eine Schuld, die das 'allgemeine' Schicksal einzufordern hat, durch Hingabe seines Lebens begleicht, indem er notwendig sich beauftragt findet, zur Rettung der Reinheit und Gerechtigkeit des (immer völkisch geprägten) Menschenwesens solches Leiden und Vollbringen mannhaft zu tragen.¹

Der Held muß die Schuld, die ihm auferlegt wird, annehmen, um die Aufgabe gegenüber der Gemeinschaft und dem Leben zu erfüllen.

Seine Handlungsfreiheit ist auf ein Minimum beschränkt; nicht Handeln, sondern Haltung ist gefragt, diese Momente charakterisieren, wie Ketelsen in seinen Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reiches feststellt, nationalsozialistisches Dramenschaffen.²

/.../ und auch ihm (Langenbeck) ist der Mensch an Mächte gebunden, die die menschliche Sphäre überschreiten und die er als göttlich bezeichnet. Die Konstellation ist ihm wie den anderen Theoretikern im Dritten Reich unabänderlich mit der Existenz des Menschen gegeben; er hat ihr gegenüber keinerlei Freiheit. Der einzelne muß das Schicksal oder das Verhängnis annehmen, er ist dazu gezwungen - er kann es nicht freiwillig als sittliche Entscheidung auf sich nehmen.³

Diese opferwillige Haltung, die Langenbeck von seinen Helden fordert, war genau die Haltung, die die nationalsozialistischen Machthaber von der Bevölkerung erwarteten! schicksalsgläubig sollte sie zu jedem Opfer für den Führer und das nationalsozialistische Deutschland bereit sein.

Das Streben nach tragischem Untergang kam der Absicht der Parteiführung, den nächsten Weltkrieg zu inszenieren, entgegen ebenso wie es, als die großen militärischen Rückschläge eintraten, den Durchhaltewillen des Volks festigte.⁴

Langenbecks "Hochverräter" und auch seine anderen Dramen erfüllen die politische Norm. So ist es nicht verwunderlich, daß er, auch wenn seine Werke oberflächlich betrachtet wenig mit nationalsozialistischer Ideologie gemein haben, zu den hochgeschätzten Dichtern des Dritten Reiches gehörte.

1 Ibid., S. 80

2 Vgl. Uwe-Karsten Ketelsen, Heroisches Theater, S. 105 ff

3 Ibid., S. 107

4 Franz Norbert Mennemeier, Modernes Deutsches Drama, Bd. 2, S. 131

Curt Langenbeck hat sich seinen Platz in der Dichtung unserer Zeit vor allem geschaffen durch seinen Einsatz für die Erneuerung des Dramas 'aus dem Geiste unserer Zeit'. Schon die wenigen Stücke, die Langenbeck bisher geschrieben hat, zeigen ihn als eine klar geprägte und festumrissenen Dichtergestalt und rücken ihn in die vorderste Reihe der Träger des deutschen Gegenwartsschrifttums.¹

Die Münchner Theaterleitung maß der Inszenierung des "Hochverrätters" in ihrer Spielplangestaltung eine große Bedeutung bei, sie zählte sie zu den "zwei Kernstücken der Spielzeit"² 1938/39.

Das Stück wurde auf Wunsch des Autors ohne Pause durchgespielt (Spielzeit etwas über zwei Stunden). Die Produktion war verglichen mit den Aufführungszahlen, die Werke anderer zeitgenössischer Dramatiker erreichten, verhältnismäßig erfolgreich: im Münchner Pth wurde sie an 30 Abenden gegeben.

Das zweite "Kernstück" der Saison war Ibsens "Peer Gynt" in der Übertragung von Dietrich Eckart, das ebenfalls im Pth gezeigt wurde. Die erste Vorstellung fand am 26. Dezember 1938; dem 15. Todestag von Dietrich Eckart, statt.

4. Klassische Dramen

Auch in der neuen Spielzeit stand wiederum ein heiterer Thoma-Abend auf dem Programm des Bayerischen Staatsschauspiels. Dieses Mal hatte man seine Einakter "Brautschau", "Waldfrieden" und "Erster Klasse" einstudiert.

Die österreichische Dramatik, die nach dem Anschluß Österreichs ans Deutsche Reich auf Wunsch hoher nationalsozialistischer Kulturfunktionäre besonders gepflegt werden sollte, wurde vertreten durch Anzengrubers Volksstück "Der Meineidbauer" und durch Raimunds romantisch-komisches Märchen "Der Alpenkönig und der Menschenfeind".

Von Goethe finden sich auf dem Spielplan eine Neuinszenierung seines von den Nationalsozialisten hochgeschätzten

1 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung, S. 445

2 "Arbeit und Pläne", Sonderheft, S. 16

"Faust I" und eine Einstudierung seines Schauspiels "Iphigenie auf Tauris", das wegen seines humanistischen Gedankenguts bei den Nationalsozialisten nicht beliebt war.

Auch daß sich Goethe mit diesem Werk der Antike zugewandt hatte, paßte nicht ins nationalsozialistische Bild vom deutschen Dichter, der sich aus Nationalbewußtsein und aufgrund seiner Rassenzugehörigkeit eigentlich mit deutschen und nordischen Stoffen beschäftigen sollen hätte.

Bartels erklärt Goethes "Iphigenie" mit der "Sehnsucht der deutschen Seele nach dem durch Schönheit gemilderten Weh, das keinen Stachel läßt, aber darum nicht weniger tief haftet".¹

Goethes bedenklichen Hang zur Antike entschuldigt der Literaturwissenschaftler mit dem Hinweis auf einen "so ausgesprochen nordischen Dichter wie Friedrich Hebbel", dessen nordische Rassenzugehörigkeit für nationalsozialistische Literaturhistoriker zweifelsfrei feststand, der in seinem "Gyges und sein Ring" ebenfalls einen antiken Stoff dramatisiert hatte.

Um der Größe Goethes willen, auf die die Nationalsozialisten aus Nationalstolz nicht verzichten wollten, ließen sie auch die Werke Goethes gelten, die nicht ihren Vorstellungen entsprachen.

Geflissentlich übersah man im Dritten Reich die humanistische Aussage des Schauspiels "Iphigenie auf Tauris" und rekurrierte vor allem auf dessen vollendete Form.

Wir sollen dankbar sein, daß wir auch solche, vor allem auf die Form gestellte Gebilde wie 'Iphigenie' und 'Tasso' in dem Schatzhause unserer Dichtung besitzen;²

In ähnlicher Weise auf formale Aspekte verweisend wird die Inszenierung des Stückes im Pth vorgestellt.

1 Adolf Bartels, Charakteristiken, S. 136

2 Ibid.

Die Aufführung der 'Iphigenie', pausenlos wie die des 'Hochverräter', gehört zu den großen Ereignissen der Spielzeit. Die Absicht war, nicht nur den edelsten Goethe so stilrein und kraftvoll wie möglich durchzusetzen, sondern man wollte zugleich der kommenden Einstudierung der 'Elektra' des Sophokles vorarbeiten. Es gelang, einen Stil zu finden, der sich ganz aus der Hoheit und dem Zauber der Sprache entfaltete und von daher, bei strikter Vermeidung aller nurpsychologischen und naturalistischen Realismen, das Menschliche des tragisch gestimmten Gedichts ergreifend zum Vorschein brachte.¹

Weniger Peinlichkeiten enthielten auf den ersten Blick Person und Werk Hebbels für die Nationalsozialisten. Er gehörte dank der ihm von den nationalsozialistischen Rassenforschern zugeschriebenen Rassenzugehörigkeit zu den Lieblingsautoren der Nationalsozialisten und es paßte gut in ihr Bild vom nordischen Dichter, daß er das "Nationalepos der Deutschen" dramatisiert hatte: damit hatte der nordische Dichter ein "persönliches Bekenntnis zum Germanentum, zu den sittlichen Werten der nordischen Rasse"² abgelegt. Im Dritten Reich wurde das Nibelungenlied als reinste Schöpfung aus nordisch-germanischen Wesen, das sich in dieser offenbart, da es von Ehre und Treue, den typischen Eigenschaften des nordischen Menschen handelt³, angesehen.

Doch auch Hebbels Trilogie konnten sich die Nationalsozialisten nicht ohne gravierende Eingriffe aneignen, wie ein Vorfall bei der Aufführung des Stückes in der Hebbel-Woche 1937 in Bochum belegt: anwesende Parteifunktionäre nahmen Anstoß am Schluß der Inszenierung, die die Worte Dietrich von Berns "im Namen dessen, der am Kreuz erblich" durch das Erscheinen eines großen Kreuzes am Rundhorizont unterstrich. Die Stelle mußte auf Anweisung von Parteifunktionären geändert werden; Kreuz und Hinweis auf die christliche Weltenwende wurden gestrichen.⁴

In München wurden Hebbels "Nibelungen" in einer Bearbeitung von Curt Langenbeck gezeigt. Im Programmheft erläutert der Dramaturg sein Konzept für die Einrichtung des Stückes. In der Münchner Fassung war erstens der Text so gekürzt worden,

1 "Arbeit und Pläne", Sonderheft, S. 23

2 Franz Bielfeldt, Hebbels Menschengestaltung, S. 91

3 Vgl. Alfred Rosenberg, Mythos des 20 Jhdt., S. 306 ff

4 Vgl. Ilse Pitsch,

daß er an einem Abend gespielt werden konnte, und zweitens waren alle christlichen Elemente aus ihm genommen worden, um die "ursprüngliche Nibelungentragödie rein und rücksichtslos zur Geltung zu bringen".¹

Unter diesem Aspekt wurde vor allem die Figur Dietrich von Berns geändert und ihre Passagen erheblich eingestrichen:

Die Charaktere Etzels, auch Rüdegers, besonders aber Dietrichs von Bern hatten dabei nicht wenig zu leiden. /.../ So ergab sich für unsere Bearbeitung die Notwendigkeit, Dietrich von Bern und Hildebrandt radikal zu streichen /.../.²

Die Spielvorlage, die der Münchner Inszenierung zugrundelag, erfüllte den nationalsozialistischen Wunsch nach Eliminierung der christlichen Elemente aus Hebbels Dramentext.

In diesem Sinne wollten die Nationalsozialisten auch Hebbels Trauerspiel als ein Drama um germanische Reckengestalten, die der Idee von Ehre und Treue folgen, verstanden wissen.

Doch nachdem die Recken, die in Treue einander geschworen sind, einmal die schiefe Bahn beschritten haben, nachdem durch Siegfrieds Schuld das schreckliche Geheimnis verraten wird, muß Schuld neue Schuld gebären, muß die Idee der Ehre Opfer nach Opfer fordern. Was nun geschieht, vollzieht sich schicksalhaft mit innerer Notwendigkeit nach dem ihrem Dasein zu Grunde liegenden Grundgesetzen der Ehre und Treue.³

Die Verherrlichung der den nordischen Menschen angeblich arteigenen heroischen Lebensgestaltung und des den Germanen wesensgemäßen Führer- und Gefolgschaftsgedankens, die nationalsozialistische Literaturwissenschaftler in den "Nibelungen" zu entdecken glaubten, entspricht der politischen Norm.

Zum Tag der Deutschen Kunst 1939 (14. - 16. Juli) wurden am Bayerischen Staatsschauspiel zwei Inszenierungen herausgebracht, die dann ins Programm der anschließenden Festwoche (17. - 23. Juli) übernommen wurden.

1 Curt Langenbeck, Zu unserer Einrichtung der Nibelungen-Trilogie für einen Abend. Ph Reth 1938/39, H. 1/2, S. 4

2 Ibid., S. 9

3 Franz Bielfeldt, Hebbels Menschengestaltung, S. 88

Im Reth fand aus diesem Anlaß die Premiere von Kleists Lustspiel "Amphitryon" statt, im Pth wurde eine Neuproduktion von Grillparzers Trauerspiel "König Ottokars Glück und Ende" vorgestellt. Nach Ansicht der Nationalsozialisten paßte eine Aufführung eines Werkes von Kleist gut in eine festliche Veranstaltungsreihe zur Repräsentation der deutschen Kunst, da sie den Autor neben Hebbel als den "echt norddeutschen, rein germanischen Dichter, der der Welt zu lehren hatte, was ein Drama großen Stils, dem Leben abgewonnen, sei"¹ betrachteten.

Im Ph zur Festwoche wird Kleist von Langenbeck als einsamer Kämpfer fürs Vaterland und als Vorkämpfer der nationalsozialistischen Weltanschauung gepriesen.

Dank seiner ihm zugeschriebenen rassischen Herkunft und seiner patriotischen Gesinnung, die ihm als dem Verfasser der "Hermannsschlacht" leicht nachzuweisen war, gehörte Kleist zu den von den Nationalsozialisten favorisierten Dichtern; es dürfte diesen jedoch schwer gefallen sein, in seinem Stück "Amphitryon" Verbindungen zu ihrer Weltanschauung zu entdecken. Die Aufführung von Grillparzers Schauspiel "König Ottokars Glück und Ende" dagegen hatte einen aktuellen politischen Bezug.

Sie diente der Rechtfertigung von Hitlers Annexionspolitik gegenüber der Tschechoslowakei. Die Zerschlagung des tschechischen Staates durch den Einmarsch deutscher Truppen und die Bildung des Protektorats Böhmen und Mähren lagen gerade vier Monate zurück, als das Drama in München herauskam.

Es ist ein sinnvoller Gedanke, der gerade für den heutigen Tag der Deutschen Kunst eines der Dramen des Österreichers Grillparzer wählen ließ, dessen Stoff zugleich auch der böhmischen Geschichte entnommen ist. Durch des Führers Entschluß und Tat ist die staatliche Verbindung wieder hergestellt worden, die, durch Jahrhunderte bestehend, in Grillparzers Jugendjahren noch nicht gelöst war und dann im Deutschen Bunde weiter dauerte. Wie einst durch fast tausend Jahre sind die österreichischen, wie die böhmischen Länder wieder vereint mit dem Deutschen Reiche.²

1 Adolf Bartels, Charakteristiken, S. 192

2 Wilhelm Wostry, König Ottokars Glück und Ende.
Ph Reth 1938/39, H. 12, S. 188

Eifrig ist der Verfasser des Artikels Wilhelm Wostry, Professor für Geschichte der Sudetenländer an der deutschen Universität Prag, darum bemüht, Belege für die Zugehörigkeit Böhmens zum Deutschen Reich zu finden, König Ottokar als Förderer der deutschen Bevölkerungsgruppe in Böhmen zu zeichnen, die Verdienste der Deutschen um die Kultur und Entwicklung Böhmens zu betonen.

Böhmen und dann auch Mähren sind Lehen des Deutschen Reiches, ihre Herrscher sind deutsche Reichsfürsten geworden und sind es geblieben, auch als sie von den deutschen Kaisern die böhmische Königskrone erhalten hatten. Kein stolzeres Haupt hat diese getragen als das Premisl Ottokars II.¹

In der Tat hat Ottokar bewußt daran gearbeitet, deutsche Kultur in seinen böhmischen Landen heimisch werden zu lassen. /.../ Aber in völkischem Sinne wichtiger war des Königs Fürsorge für das deutsche Bürgertum und Bauerntum. Er verdient wahrlich den Ehrennamen eines Städtegründers - und das gesamte Städtewesen Böhmens und Mährens ist nach Ursprung und Rechts- und Lebensformen deutsch gewesen. Er hat durch die bäuerliche Kolonisation deutsches Volkstum tief mit dem Boden verwurzeln lassen, den es in zäher und geduldiger Rodarbeit in ertragreiches Ackerland verwandelt hat.²

Mit der gleichen Argumentation begründeten nationalsozialistische Politiker die expansive Ostraumpolitik des Dritten Reiches, Hinweise auf die Geschichte und die kolonisationstheoretische Arbeit deutscher Siedler lieferten die nötigen Vorwände für Hitlers Annexionspolitik.

Indem die nationalsozialistischen Expansionswünsche auf die Geschichte projiziert werden, wird der Eindruck erweckt, als sei es den mittelalterlichen Kolonisten bereits darum gegangen, den deutschen Nationalstaat zu vergrößern und als sei die faschistische Politik die legitime Erbin der mittelalterlichen Reichsidee.³

Grillparzers Trauerspiel, das vom Untergang des von Hybris befallenen Böhmenkönigs handelt, ein 1939 durchaus aktuelles, wenn auch unerwünschtes Thema, wurde in München propagandistisch verfälscht und mißbraucht zur Legitimation der ge-

1 Ibid., S. 196 f

2 Ibid., S. 192

3 Peter Zimmermann, Kampf um den Lebensraum. Ein Mythos der Kolonial- und der Blut- und Boden-Literatur. Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.), Die Deutsche Literatur im Dritten Reich, S. 175

waltsamen und widerrechtlichen Aneignung der Tschechoslowakei.

Die historischen Tatsachen verdrehend, die jüngsten Ereignisse, Einmarsch deutscher Truppen in Böhmen, verschleiern, beendet der Autor seinen Beitrag für das Programmheft.

Böhmen, Österreich, Deutschland - in e i n e m Strome ist durch Jahrhunderte ihre Geschichte dahingeflossen. Es wir nicht zum Heile der östlichen Länder, wenn der Strom gestaut oder geteilt wurde, es war nicht zu ihrem Unheile, daß in ihnen das deutsche Reich durch Jahrhunderte politisch ordnend und kulturell führend gewesen ist. Nun sind sie staatlich wieder vereint, und wiederum sollen ihre Geschicke vereint dahingehen, einer glücklichen Zukunft entgegen.¹

Der Artikel demonstriert, wie im Dritten Reich Theater nicht zur Aufklärung, sondern zur Täuschung der Zuschauer eingesetzt wurde. Gewaltsam wurde Grillparzers Schauspiel "König Ottokars Glück und Ende" so interpretiert, daß es den politischen Zwecken des Regimes diene. Es entsprach der politischen Norm.

Außerdem stand noch das tragikomische Märchen "Turandot" nach Carlo Gozzi von Schiller auf dem Spielplan, das ebenfalls in das Programm der Festwoche übernommen wurde.

5. Ältere Dramen

In der Spielzeit 1938/39 standen keine älteren Dramen auf dem Programm des Bayerischen Staatsschauspiels.

6. Ausländische Dramen

Neben Schillers Bearbeitung einer italienischen Vorlage waren noch zwei Stücke italienischer Autoren neu in das Repertoire aufgenommen worden.

Im Reth wurden die Komödien "Der Fächer" von Goldoni und "Untreue" von Roberto Bracco, einem zeitgenössischen italienischen Stückeschreiber gespielt. "Untreue" handelt von einer Dreiecksgeschichte, in der jedoch letztlich die Festen

1 Wilhelm Wostry, König Ottokars Glück und Ende, S. 197

der Ehe nicht erschüttert werden. Das entspricht der Wertschätzung, die die Nationalsozialisten der Institution Ehe beimaßen.

Zudem finden sich noch zwei weitere Stücke ausländischer Autoren im Angebot des Staatsschauspiels. Im Pth wurde Molières "Der Geizige" gegeben, um den Spielplan dieser Stätte etwas aufzulockern, "da uns dort eine gute Komödie sehr fehlte".¹

Im Reth wurde Shaws Lustspiel "Man kann nie wissen" gezeigt.

7. Zusammenfassung

Der Spielplan 1938/39, der erste unter der Leitung Golling-Langenbeck, unterscheidet sich von den Programmen vorausgegangener Spielzeiten. Er zeichnet sich aus durch Konzentration auf klassische und ernste zeitgenössische Bühnenwerke, durch die energische "Hinwendung zum Zuverlässigen und Großgearteten".²

Bei der Beschäftigung des Bayerischen Staatsschauspiels mit den Klassikern fällt auf, daß es sich nicht damit begnügte, von den Nationalsozialisten akzeptierte Werke aufzuführen, sondern darüberhinaus seinen Inszenierungen Bearbeitungen zugrundelegte, die der nationalsozialistischen Weltanschauung entsprachen, oder durch Verbindung des Werkes mit dem aktuellen politischen Geschehen eine nationalsozialistische Interpretation nanezulegen versuchte.

Die ernste zeitgenössische, der nationalsozialistischen Weltanschauung verbundene Dramatik hatte mit fünf Inszenierungen einen verhältnismäßig großen Anteil am Spielplan. In dieser Reihe war die Aufführung von Curt Langenbecks Drama "Der Hochverräter" am erfolgreichsten.

1 "Arbeit und Pläne", Sonderheft, S. 22

2 Ibid., S. 5

Den geringsten Anklang fand Basners Schauspiel "Wind überm Sklavensee", das es nur auf vier Vorstellungen brachte.

Diese Ausrichtung des Programms des Bayerischen Staatsschauspiels auf nationalsozialistische Weltanschauung und Politik hängt sicherlich mit dem Wunsch der neuen Führungskräfte zusammen, sich bei den nationalsozialistischen Machthabern, dem Gauleiter in München und der Reichsdramaturgie in Berlin zu profilieren und den Beweis anzutreten, daß nun die richtigen Männer auf den richtigen Posten sitzen.

Doch trotz der neuen Gewichtung des Spielplans kommt das Repertoire des Staatsschauspiels nicht ohne die gefällige Unterhaltung aus, obwohl als "ergänzendes Rahmenprogramm"¹ abgetan, hat sie im Programm der Theater, wie ein Blick auf die Vorstellungszahlen der einzelnen Produktionen zeigt, ein großes Gewicht.

An der Spitze der gefragten Inszenierungen der Saison steht der neu eingerichtete heitere Thoma-Abend mit 54 Vorstellungen, gefolgt von Goethes "Iphigenie auf Tauris", die 44 mal gespielt wurde, und auf Platz 3 liegt dann Coubiers Lustspiel "Aimée", das an 41 Abenden gezeigt wurde.

Bei der ausländischen Dramatik, die Aufnahme in den Münchner Spielplan fand, sind die italienischen Autoren mit drei Werken, Gozzis "Turandot" in Schillers Bearbeitung mitgerechnet, am stärksten vertreten.

Die Aufmerksamkeit, die den italienischen Stückeschreibern geschenkt wurde, ist ein Resultat des deutsch-italienischen Kulturaustausches, der die Annäherung der beiden Staaten fördernd begleitete.

1 "Arbeit und Pläne", Sonderheft, S. 5

IX. Die Spielzeit 1939/40

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

In den führenden Positionen gab es am Münchner Staatsschauspiel für die Spielzeit 1939/40 keine Veränderungen.

Doch die veränderte politische Lage, der Beginn des Zweiten Weltkrieges, wirkte sich auch auf die Situation der Theater aus. Am 1. September erließ der Reichsminister VuP Goebbels folgende Verfügung "an alle Theaterveranstalter und Bühnenleiter und alle Varieté-, Zirkus- und Kleinkunstabetriebe", die der Präsident der Rthk Körner unter der Rubrik "Amtliche Mitteilungen der Reichstheaterkammer" in der Bühne veröffentlichte.

Die Spielplan- und Programmgestaltung der deutschen Bühnen, Varietés, Kabaretts und Kleinkunstabühnen kann wie vorgesehen durchgeführt werden, und zwar für den ganzen Spielplan. Ich ordne jedoch an, daß sich hierbei bei Programmgestaltung und Durchführung von Übertreibungen und Stillosigkeit, die dem Ernst der Zeit und dem nationalen Volksempfinden widersprechen, freihalten. Darauf ist besonders bei der an und für sich zulässigen Pflege heiterer Werke (z.B. Gesellschaftsstücke, Lustspiele, Operetten, Volksstücke) zu achten.

Werke, die dem Nationalempfinden in der heutigen Zeit überhaupt entgegenstehen, sei es durch das Ursprungsland des Werkes, seines Autor oder sein Milieu, sind, sofern sie vorgesehen waren, sofort im Spielplan durch andere zu ersetzen.¹

Mit diesen Richtlinien entschied Goebbels die Fragen nach Schließung der Theater oder Fortsetzung des Spielbetriebs und nach der Spielplangestaltung, die bei Kriegsausbruch die Theaterleute bewegten, folgendermaßen:

1. Der Spielbetrieb soll uneingeschränkt fortgesetzt werden.
2. Der Spielplan soll den veränderten Gegebenheiten angepaßt werden.

Dabei gebot Goebbels den Bühnenleitern besondere Vorsicht bei der Wahl ausländischer Dramen und heiterer Theaterstücke.

Das Verbot, Werke aus dem feindlichen Ausland zu spielen, war eine Verschärfung der schon seit Jahren geübten Spielplanpraxis, die Dramatik der befreundeten Länder zu bevorzugen.

Die kritische Bemerkung des Reichsministers zu den heiteren Werken ließ den Dramaturgien zunächst eine Überprüfung ihrer Einstellung zu diesem Genre ratsam erscheinen.

Curt Langenbeck publizierte seine Überlegungen zu diesem Problem unter der Überschrift "Sich freuen im Kriege" in einem Programmheft des Staatsschauspiels. Er kommt zu dem Schluß, daß Komödie und Lustspiel auch in Kriegszeiten ihre Berechtigung haben. Er bejaht die befreiende Wirkung des Lachens, die der Theaterbesucher bei Lustspielen erleben kann, und die Freude und Erquickung, die die Komödie dem Publikum schenkt. Der Zuschauer hat seiner Meinung nach

nicht nur das Recht, sondern er ist es sich selbst, dem Volk und dem Leben schuldig, immer aufs neue seine Seele zu kräftigen und zu entspannen, ja, zu erlösen im Schönen der Kunst.¹

Für den Betrieb des Staatsschauspiels brachte der Beginn des Krieges keine Einschränkung, im Gegenteil die Spielzeit wurde verlängert, ohne Pause fanden den ganzen Sommer bis zu Beginn der neuen Saison Vorstellungen statt. Langenbeck gibt für die Ausdehnung der Spielzeit folgende Gründe an:

Es gibt für uns keine Ferien. Nicht nur, weil zu berechnen ist, daß in diesem Jahre weniger gereist werden wird als früher, sondern hauptsächlich, weil wir Abend für Abend für unsere Urlauber und für die in der Nähe stationierten Verbände zur Verfügung sein wollen, und zwar uneingeschränkt, mit dem Einsatz des ganzen Personals und aller Mittel.²

Im Ph 9 der Spielzeit 1939/40 findet sich zum ersten Mal der Hinweis auf besondere Vorstellungen für Verwundete, für Kriegsteilnehmer, die zur Auskurierung einer Verletzung auf Heimaturlaub sind.

¹ Curt Langenbeck, *Sich freuen im Kriege*. Ph Reth 1939/40, H. 8, S. 79

² Ibid., S. 80 f

2. Uraufführungen

Zum ersten Mal seit der Spielzeit 1932/33 wurde am Bayerischen Staatsschauspiel keine UA herausgebracht.

3. Zeitgenössische Dramen

Dem leichten Unterhaltungsgenre sind folgende Stücke zeitgenössischer Autoren aus dem Spielplan 1939/40 zuzuordnen: die Lustspiele "Das Konzert" von Hermann Bahr, "Seltsamer 5-Uhr-Tee" von Fritz Koselka, "Kitty" von Richard Revy, "Am helllichten Tag" von Paul Helwig, "Das Ferienkind" von Emmerich Nuß, das heitere Volksstück von Erna Fentsch und Carl Wery "Es war einmal" und "Die gute Sieben" von Adalbert Zinn, nach der Aussage von Alexander Golling ein Boulevard-Stück, in dem "gutangezogene Leute in einer schönen Dekoration" agieren.

Zur Weihnachtszeit wurde das dramatisierte Märchen "Schneeweißchen und Rosenrot" von Hermann Stelter im Pth gespielt.

Aus dem Angebot ernster zeitgenössischer Dramatik wurden drei Werke zur Aufführung am Münchner Staatsschauspiel ausgewählt. Die Theaterleitung entschied sich für Otto Erlers "Struensee", für "Das Frankfurter Würfelspiel" von E. W. Möller und für "Oberst Vittorio Rossi" von Edgar Kahn.

Alle drei Stücke weisen eine Verbindung zu nationalsozialistischer Weltanschauung und Politik auf. Das Schauspiel "Oberst Vittorio Rossi", von Golling als "Reißer in der Wüste" verharmlosend beschrieben, glorifiziert die Leistungen und Tugenden der Soldaten des verbündeten faschistischen Italien im Krieg mit Äthiopien.

Auf dem Programmzettel heißt es:

Der Geist des faschistischen Italiens belebt das Soldatenschicksal des Obersten Vittorio Rossi, dessen Entwicklung in Lybien beginnt und im Abessinischen Krieg sich vollendet.¹

1 Ph Reth 1939/40, H. 7, S. 65

Das Premierendatum im Mai 1940 verweist auf den Abschluß des Deutsch-Italienischen Stahlpaktes, der ein Jahr zuvor am 22.5.1939 ratifiziert worden war, und in dem sich beide Bündnispartner zu gegenseitiger militärischer Hilfe verpflichteten.

Nun war der Vertragsfall eingetreten und die Darstellung der kriegerischen Tugenden des wichtigsten Verbündeten des nationalsozialistischen Deutschlands war den Politikern lieb, um das Vertrauen der Bevölkerung in das befreundete Italien und dadurch die Siegeszuversicht der Bürger zu stärken.

E.W. Möller schrieb "Das Frankenburg Würfelspiel" im Auftrag von Goebbels zur Einweihung der Dietrich Eckart-Bühne in Berlin und zur Eröffnung des Kulturprogramms der Olympischen Spiele 1936. Es wurde am 2. August 1936 uraufgeführt.

Das Schauspiel war der größte Erfolg und das Musterstück der Thingspiel-Bewegung, der Versuche aus nationalsozialistischer Weltanschauung eine neue Form des Theaters zu entwickeln, eine spezifisch nationalsozialistische Ausdrucksform zu schaffen.¹

Eine historische Begebenheit aus der Zeit der Gegenreformation lieferte Möller den Stoff für sein Stück.

1625 weigerten sich protestantische Bauern in Oberösterreich, ihren Glauben zu wechseln, und widersetzten sich damit den Anordnungen des Statthalters Graf Hebersdorf, der im Auftrag des Kaisers und des Bayerischen Kurfürsten den katholischen Glauben wieder einführen sollte. In Frankenburg wurde der neu eingesetzte kath. Geistliche von den Einwohnern verprügelt und davon gejagt. Darauf rückte der

1 Vgl. Ilse Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel, S. 175 ff
Hildegard Brenner, NS Kunstpolitik, S. 95 ff
Günther Rühle, Zeit und Theater, Bd. 6, S. 777 ff

Graf mit Soldaten an und befahl den Bauern, aufs Haushammerfeld zu kommen. Dort ließ er 36 von ihnen auswählen, um an ihnen ein Exempêl zu statuieren. Sie sollten gehenkt werden, wenn es ihnen nicht gelang, sich in einem Würfelspiel frei zu würfeln. Wer verlor, wurde sofort hingerichtet.

Möller orientierte sich bei seiner Arbeit an den altgermanischen Volks- und Gerichtsversammlungen und verstand sein Spiel als "große metaphysische Gerichtsverhandlung" gegen die, "die sich historisch am Schicksal und am Leben ihres Volkes versündigten".¹

Er ließ das Urteil über die Volksverbrecher von einem obersten Richter fällen, der nach dem Wunsch des Autors mit seinem Kollegium die oberste Spielfläche einer horizontalen in drei Spielebenen geteilten Bühne einnehmen soll, während auf der mittleren der Kaiser, die Fürsten, die Räte und die Kläger, auf der untersten das Volk und Hebersdorf agieren sollen.

Nicht die Verkündung einer humanistischen Idee wurde in dem Stück mit der Verurteilung der Männer, die die grausamen Verbrechen an den Bauern begannen und verantwortet hatten, beabsichtigt, sondern die Propagierung und Feier des nationalsozialistischen Begriffes der Volksgemeinschaft als Inbild von Macht und Einheit des neuen Staates wurde mit dem Thingspiel bezweckt.

Das Stück begeisterte die Kulturführung, Theaterkritik und Literaturwissenschaft des Dritten Reiches.

Schlösser lobte "Das Frankenburger Würfelspiel" seines Mitarbeiters als die "bezwingendste, wohl auch ausgeprägteste nationalsozialistische dramatische Dichtung".²

Wanderscheck schwärmt:

1 Vgl. Günther Rühle, a.a.O., S. 785

2 Rainer Schlösser, Das unsterbliche Gespräch über das Tragische, S. 9

Die Form des politischen und szenisch-chorischen Weiespiels als dramatischer Gerichtstag und dramatische Feierstunde gibt die Erfüllung für das völkische Erleben und seine Gestaltung in dramatischer Form unter freiem Himmel. Eberhard Wolfgang Möller hat im 'Frankenburger Würfelspiel' zur völligen Klarheit durchgefunden, wie das Volk als solches Schicksalsträger und wie das Schicksal sich im Volk und am Volk offenbart. Die große dichterische Zielsetzung ist zum erstenmal in der neuen Arena-bühne restlos erfüllt: das Drama als politische Tat, Theater im höchsten Wertsinne, als Staatsakt.¹

Auch Otto Erlers Drama "Struensee" fand die Zustimmung des Reichsdramaturgen. Die heroische Haltung des Helden und die rassistische Charakterisierung der dramatischen Personen korrespondiert mit nationalsozialistischer Weltanschauung.²

4. Klassische Dramen

Als erste Premiere der neuen Spielzeit und nach Kriegsausbruch brachte das Staatsschauspiel Schillers Schauspiel "Die Räuber" heraus. Im Ph wurden aus diesem Anlaß unter den treffenden Schiller-Worten "Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit" Zitate aus der Schillermonographie von Herbert Cysarz abgedruckt, unter denen der Abschnitt über "Schillers Tragödie als Schule des Heroismus" nun natürlich an erster Stelle steht. (Vgl. C III, b)

Die Idee mit einem Stück aus dem Werk Schillers, dem die nationalsozialistische inspirierte Deutung im besonderen Maße soldatisches Kämpfertum zubilligte, die erste Spielzeit im Kriege zu eröffnen, wird bei der nationalsozialistisch orientierten Kritik und den Parteigängern im Publikum Beifall gefunden haben, glaubte man doch im Kriegsgeschehen die Erfüllung der Zielvorstellungen Schillers zu erkennen.³

In dem Schauspiel "Die Räuber" entdeckte man im Dritten Reich Verbindungen zur nationalsozialistischen Führeridee;

1 Vgl. Hermann Wanderscheck, Deutsche Dramatik der Gegenwart, Berlin O. , S. 33

2 Vgl. Rainer Schlösser, Das unsterbliche Gespräch über das Tragische, S. 10

3 Vgl. Georg Ruppelt, Schiller im nationalsozialistischen Deutschland, S. 24 ff

dabei wurde Karl Moor als gegenwartsnahe Führergestalt interpretiert.¹

Die nationalsozialistische Führung war während des Krieges sehr daran interessiert, die Bevölkerung in ihrem Glauben an den Führer, der zur Erfüllung der politischen und militärischen Ziele unabdingbar war, zu bestärken.

Als zweites Werk von Friedrich Schiller stand "Wilhelm Tell" auf dem Spielplan, das nun schon in der dritten Inszenierung seit 1933/34 am Ende der Spielzeit vorgestellt wurde.

Schillers Schauspiel, das von den Nationalsozialisten als National- und Führer-Drama geschätzt wurde, erschien ihnen nun von neuer Bedeutsamkeit für die unmittelbare Gegenwart, die nach Patriotismus und Führerglaube verlangte. Diese Einschätzung sollte sich jedoch bald ändern.

Im Juni 1941 wurde auf Betreiben Hitlers von der Reichsdramaturgie eine Verbotsanordnung für Aufführungen des "Wilhelm Tell" an die Theaterleitungen herausgegeben. Die genauen Gründe für das "Tell"-Verbot sind nicht bekannt. Allerdings spricht vieles für die Vermutung, daß die Gestaltung des Tyrannenmordes und die separatistischen Tendenzen in dem Drama dazu beigetragen haben, die einst so beliebte Dichtung bei der nationalsozialistischen Führung in Ungnade zu bringen.

Nachdem einige Attentate² auf den Führer versucht worden waren und er mit Recht um seine Sicherheit fürchten mußte,

1 Vgl. Ibid.

2 Am 8. November 1939 entging Hitler in München nur durch Zufall knapp einem Attentat im Bürgerbräukeller, das Georg Elser geplant hatte und mit einer selbst gebauten Höllenmaschine ausführte. Als diese losging, war der Führer nicht mehr im Saal und entkam so dem Anschlag.

1938 versuchte Maurice Bavaud, ein Schweizer Theologiestudent, mehrmals vergeblich, Hitler zu töten. Er wurde entdeckt, verhaftet und 1939 zum Tode verurteilt. 1941 wurde das Urteil vollstreckt.

rückte die Frage des Tyrannenmordes, die von Schiller in seinem Drama positiv beantwortet wird, in das Interesse der Nationalsozialisten und sie erkannten die Gefährlichkeit dieses Punktes, der bis dahin von ihnen im allgemeinen einfach übergangen worden war.

Als separatistische Tendenzen wurde nun auf einmal das angesehen, was man zuvor als Freiheitskampf des Schweizer Volkes verherrlicht hatte, um die Deutschen außerhalb des Reiches in ihrem Widerstand gegen die jeweilige Regierung, die "Fremdherrschaft", zu unterstützen. 1941 jedoch ist die Lage völlig verändert, die "Heimholung" aller ehemaligen Reichsgebiete ins Reich ist abgeschlossen, und damit war der Aufruf zum Freiheitskampf überflüssig geworden, der im Hinblick auf die nun von Deutschen besetzten und annektierten Gebiete der Regierung sogar gefährlich werden konnte. In dieser Situation wurde aus dem von den Nationalsozialisten einst so geliebten "Drama des deutschen Befreiungskampfes" das verbotene "Drama des Separatismus".¹

Einen weiteren Grund für die Eliminierung des "Wilhelm Tell" aus den Spielplänen kann man noch im gespannten Verhältnis der Beziehungen zwischen der Schweiz und dem Deutschen Reich vermuten.

Ein Stück über den Nationalhelden eines Landes, das dem nationalsozialistischen Deutschland gegenüber eine ablehnende Haltung einnimmt, war in den Spielplänen des Dritten Reiches nicht erwünscht.

Die letzte Inszenierung des "Wilhelm Tell" während des Dritten Reiches in München erreichte, verglichen zu den beiden vorangegangenen Produktionen, nur eine geringe Zahl an Vorstellungen, sie wurde nur 13 mal gespielt. Dann wurde sie wahrscheinlich aufgrund des allgemeinen Aufführungsverbotes aus dem Programm des Pth genommen.

Aus dem Werk Goethes wählte man sein Trauerspiel "Egmont"

1 Vgl. Georg Ruppelt, a.a.O., S. 40 ff

für den Spielplan des Reth aus. "Egmont" gehört neben den Schauspielen "Faust" und "Götz von Berlichingen" zu den bei den Nationalsozialisten besonders beliebten Goethe-Dramen. Schlösser bewertete dieses Stück positiv, ein Urteil, das er von seinem Lehrer Bartels übernommen hatte, der den "Egmont" folgendermaßen charakterisierte:

'Egmont' zählt zu den Hauptwerken Goethes. Es ist ... deutsch wie der Götz, deutsch vor allem in dem Charakter seines Helden, der, eine Siegfried-Natur mit unendlicher Lebensfreudigkeit welscher Arglist unterliegt, deutsch in der Darstellung der Liebe Klärchens, was auch die Prüderie dagegen sagen mag, deutsch in dem Charakter seiner Volksszenen, die so ziemlich alles, was wir in dieser Art sonst besitzen, hinter sich lassen.¹

In einer merkwürdigen Zusammenstellung wurden die beiden Stücke "Philotas" von Lessing und "Der zerbrochene Krug" von Kleist an einem Abend im Reth gegeben. Kleists Lustspiel wurde ähnlich wie Lessings "Minna von Barnhelm" von der nationalsozialistischen Literaturwissenschaft als spezifisch deutsches Produkt dieser Gattung hoch gelobt, wobei man Kleists Arbeit noch einen besonderen niederdeutschen Humor zusprach.

Weder Lessing noch Goethe noch Schiller hätten dergleichen zu schaffen vermocht, hierzu war ein echter Niederdeutscher erforderlich mit jener Lust am Derbvolkstümlichen und an der durchtriebenen Schelmerei, die nur auf niedersächsischer Erde so recht gedeiht.²

Als Glorifizierung eines heldenhaften Patriotismus wurde im Dritten Reich Lessings Tragödie "Philotas" interpretiert. Die Geschichte vom Königssohn, der bei seinem ersten Gefecht in Gefangenschaft gerät, und sich aus Schmach über sein Schicksal und um seinen Austausch zu verhindern, sein Leben nimmt, sollte dem Publikum ein Beispiel eines opferbereiten Einsatzes für das Vaterland geben.

1939 gab es zwei Gedenktage für den österreichischen Dramatiker Anzengruber, am 29. November jährte sich sein Geburtstag zum 100. mal und am 10. Dezember war sein 50. Todestag.

1 Adolf Bartels, Charakteristiken, S. 135 f

2 Ibid. S. 186

Für diese Jubiläumsspielzeit wurde Anzengrubers Bauernposse "Doppelselbstmord", eine heitere Version des Romeo und Julia-Stoffes, neu inszeniert. Im Ph findet sich ein Beitrag von Artur Kutscher über den Dichter, in dem der Verfasser vor allem auf die Stammesbeziehung zwischen Deutschland und Österreich hinweist.

Unser Staatsschauspiel hat neben seinen allgemein deutschen Aufgaben im Spielplan noch besondere süddeutsche, nicht nur bayerische (...), sondern auch österreichische und tirolische aus Gründen der Stammesbeziehungen.

Als zweites Werk eines österreichischen Dramatikers, dessen 150. Geburtstag es am 1. Juni 1940 zu feiern galt, stand Raimunds romantisches Zaubermärchen "Der Bauer als Millionär" auf dem Programm des Staatsschauspiels.

Das Raimund-Jahr, zu dem in Wien mit großem propagandistischen Aufwand eine Raimund-Woche veranstaltet wurde, veranlaßte die nationalsozialistische Kulturführung, sich für das Werk des Dichters einzusetzen, und nationalsozialistische Literatur- und Theaterwissenschaftler, sich mit ihm intensiv zu beschäftigen. Diese Bemühungen bedeuteten in Wahrheit eine Usurpierung des Oeuvres des österreichischen Dichters von nationalsozialistischer Seite.

Heinz Kindermann, der an diesem Prozeß eifrig beteiligt war, lieferte für das Zauberstück "Der Bauer als Millionär" folgende nationalsozialistisch orientierte Interpretation:

Die Wertdifferenz zwischen lebensschaffenden und lebenszerstörenden Bereichen kommt freilich erst recht zum Vorschein in dem Augenblick, in dem Raimund im 'Bauer als Millionär' die Frage nach Gemäßheit oder Entartung der Lebensform stellt. Es berührt uns heute tief, daß hier die damals neuen Probleme der materialistischen Verstädterung angeschnitten werden und nicht mehr Bauernverachtung, wie bis dahin, sondern hohe Bauernschätzung die Veranlassung bot. Himmel und Hölle werden in Bewegung gesetzt (...) um den reich gewordenen und in die Stadt gezogenen Bauern Wurzel in seine Lebensgesetzlichkeit zu verweisen und ihn, durch Leid gewandelt, zurückkehren zu lassen in die angestammte Lebensordnung, die er nie hätte verlassen dürfen. Gewachsen und Gemimt stehen einander unversöhnlich gegenüber. Schon hier aber, in diesem ersten Reifewerk,

prägt Raimund das Ideal, das ihn von da an bis zum 'Verschwender' hin lebenslang begleiten wird: Das Ordnungsgefüge des dienenden Lebens.¹

Schlösser sah in Fortunatas Wurzel, der Hauptfigur des Stückes den "ewigen Deutschen" verkörpert.

Im Grunde ist er nicht mehr und nicht weniger als ein Leidensgefährte der germanischen Gestalten Wagners (und jedes deutschen Menschen), die sich mit dem Fluche des Goldes auseinanderzusetzen haben.²

Auch ein neuer Abend mit Schwänken von Ludwig Thoma, diesmal wurden "Die Dachserin" und "Die Medaille" inszeniert, findet sich auf dem Programm des Staatsschauspiels.

5. Ältere Dramen

Paul Ernst, dessen Werk im Dritten Reich eine Renaissance erlebte, gehörte zu den von Rainer Schlösser favorisierten Dichtern.

Am Münchner Staatsschauspiel wurde zum zweiten Mal seit 1933 ein Stück des Autors, das Lustspiel in vier Aufzügen "Eine Nacht in Florenz" (geschrieben 1904) in den Spielplan aufgenommen.

6. Ausländische Dramen

In der Spielzeit 1939/40 standen zum ersten Mal zwei Stücke spanischer Autoren auf dem Spielplan des Bayerischen Staatsschauspiels. Es wurden Calderóns Schauspiel "Der Richter von Zalamea" und Tirso de Molinas Komödie "Eifersucht auf sich selbst" gegeben. Diese plötzliche Hinwendung zur spanischen Dramatik war eine Folge des im Frühjahr 1939 unterzeichneten Deutsch-Spanischen Kulturabkommens, das nach Francos Sieg die Beziehungen der beiden autoritären Staaten festigen sollte.

Aus diesem Anlaß publizierte Antonio de Magaz, der spanische Botschafter in Berlin, folgende Grußworte in der "Bühne":

1 Heinz Kindermann, Ferdinand Raimund im Großdeutschen Raum. Bühne 6 (1940), H. 12, S. 166

2 Rainer Schlösser, Raimund. Das ist das deutsche Antlitz. Bühne 6 (1940), H. 13, S. 184

Das Theater ist in seinen mannigfaltigen Formen immer ein Widerschein der Sitten, der Seele und der Kultur eines Landes. Es ist, um es so auszudrücken, eine Synthese seiner Kultur, seine geläuterte Kultur. Diese Zeitschrift kann sehr wirksam zur Erreichung der Ziele beitragen, die sich sowohl die Regierung des Reiches als auch die Regierung Spaniens gesetzt haben, als sie kürzlich ein Abkommen über kulturellen Austausch unterzeichneten, das die Freundschaft der beiden Völker befestigte.¹

Von dem Italiener Dario Niccodemi wurde das Lustspiel "Launen der Liebe" auf das Programm des Reth gesetzt.

Von Shakespeare wurden zwei Stücke "Die Komödie der Irrungen" und "Othello" in Neuinszenierungen herausgebracht.

Schließlich konnte das Staatsschauspiel ein schon seit 1938 von der Dramaturgie angekündigtes Projekt, die Einstudierung einer Tragödie von Sophokles, verwirklichen. Am 17. Dezember fand die Premiere des Schauspiels "Elektra" im Pth statt. Eigentlich war 1938 der Plan einer "Antigone" Produktion angezeigt worden, doch "aus programmatischen und besetzungs-technischen Gründen"² disponierte man um und entschied sich für die Inszenierung der "Elektra".

Wahrscheinlich war der Kriegsausbruch für diese Spielplan-änderung von entscheidender Bedeutung, da der Kernspruch der Antigone "nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da" im kriegsführenden Deutschland nicht gerne gehört wurde.³

Langenbecks Interesse galt nicht so sehr einem bestimmten Stück, sondern er wollte mit der Gegenüberstellung der Dramen Shakespeares und Sophokles die zwei Prinzipien der dramatischen Kunst, die er in deren Werken exemplifiziert sah,

¹ Bühne 5 (1939), H. 9, S. 209

² "Arbeit und Pläne", Sonderheft, S. 7

³ In diesem Zusammenhang berichtete mir Hermann Hom, der von 1934 bis 1945 Dramaturg am Nürnberger Schauspielhaus war, von einer Unterredung mit Rainer Schlösser, in der dieser ihm zu verstehen gab, daß eine Aufführung der "Antigone" unerwünscht sei, weil sie dem Zeitgeist nicht entspreche.

verdeutlichen. Es ging ihm darum, seine dramentheoretischen Überlegungen und seine Bemühungen um die Erneuerung des Dramas, die seiner Meinung nach nur in der Orientierung an den Griechen glücken kann, zu untermauern. In der Charaktertragödie Shakespeares, die sich auf die Leidenschaften ihrer Helden gründet, sah er kein Vorbild für eine gegenwartsnahe Dramenproduktion, die sich vielmehr an der griechischen Tragödie ausrichten müsse, da diese den zeitgemäßen Vorstellungen von Schuld und Tragik näher käme.¹

In der Diskussion um Shakespeare und die Griechen entschied sich Langenbeck eindeutig gegen den Dichter der individuellen Helden und für die Griechen.

Durch die Spielplangestaltung sollte die Meinungsbildung des Münchner Theaterpublikums in dieser Frage im Sinne Langenbecks so beeinflusst werden, daß es seine Bewertung der dramatischen Weltliteratur übernimmt.

Wir fordern nun jeden Besucher auf, selbst sich ein Bild von der Lage zu machen, wozu unser Spielplan Gelegenheit gibt. Die Frage ist, ob Shakespeare heute für uns das-selbe bedeuten kann wie für Herder, den jungen Goethe und alle gleichgestimmten Deutschen jener Zeit. Mit anderen Worten: Es fragt sich, ob wir heute das Recht unserer Individualität befreien müssen aus der Zwingherrschaft eines importierten Nationalismus und einer artfremden Civilisation des Verstandes, die unser Tun und Fühlen zu widersinniger Unnatur verdammt haben müßte; oder ob es heute nicht vielmehr darauf ankomme, die umherschweifenden individuellen Kräfte tief mit den Mächten eines allgemeinen, geschichtlichen Schicksals vertraut zu machen, und also den einzelnen Menschen beharrlich in der völkisch-religiösen Pflicht des Dienstes, d.h. des Einstehens für das Ganze zu üben. Diese Übung, von der z.B. der Dienst des Soldaten nur eine Variante ist, hat nichts mit sorglos blinder Unterwerfung unter einen gegebenen Willen zu tun, sondern sie konzentriert das persönliche Verantwortungsbewußtsein eines jeden auf den Sinn und Zwang der heiligen Notwendigkeit; je stärker der Charakter, desto chrlicher die Hingabe und, wenn es sein muß, das Opfer.²

1 Vgl. Curt Langenbeck, Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Zeit, München 1940

2 Curt Langenbeck, Shakespeare, Würdigung und Frage. Ph Reth 1939/40, H. 6, S. 58 ff

Das Zitat zeigt deutlich, wie eng die Verbindung zwischen Langenbecks Interpretation der griechischen Tragödie und der nationalsozialistischen Weltanschauung ist und wie leicht, die so gedeuteten Stücke für Ziele und Zwecke nationalsozialistischer Politik mißbraucht werden konnten.

Was taugt und hilft uns irgendeine Kunst, die nicht in den Kampf um die Gestaltung des deutschen Schicksals eingreifen kann und eingreifen soll.¹

7. Zusammenfassung

In der Auswahl der ausländischen Dramatik für den Spielplan 1939/40 hielt sich das Bayerische Staatsschauspiel an die von Goebbels zu Spielzeitbeginn ausgegebenen Richtlinien. Weder findet sich ein Stück eines Autors aus den von Deutschland angegriffenen Ländern noch aus denen der Westmächte auf dem Münchner Spielplan. Dieser enthält zwei Schauspiele aus Spanien und eines aus Italien, den mit Deutschland befreundeten und verbündeten Staaten.

Auch mit der Aufführung von zwei Dramen Shakespeares verstieß das Theater nicht gegen die Anordnungen des Reichsministeriums VuP. Da Shakespeare von den Nationalsozialisten als deutscher Autor angesehen und sein Werk nicht zur englischen Literatur gezählt wurde, konnte es weiterhin gespielt werden, obwohl sich Deutschland mit England im Krieg befand.

Da Griechenland noch neutrales Ausland war und zudem die antiken griechischen Dramatiker von den Nationalsozialisten vornehmlich als nordische Dichter rezipiert wurden, konnte auch nichts gegen die Inszenierung einer Tragödie von Sophokles eingewandt werden.

Bei den Stücken zeitgenössischer Autoren, die neu in das Programm des Bayerischen Staatsschauspiels aufgenommen wurden, war im Vergleich zum Vorjahr der Anteil der leichten und heiteren Schauspiele gestiegen. Von den elf Neueinstudierungen dieser Kategorie können nur drei der ernstesten nationalsozialistischen Dramatik zugerechnet werden.

¹ Ibid., S. 67

Während Goebbels mit seiner kritischen Bemerkung über die heiteren Werke vom September 1939 zunächst die Theater zur Vorsicht im Umgang mit diesen mahnte, präzisierte er schon kurz darauf am 27. November 1939 in seiner Rede zur Jahrestagung der RkK und der Nationalsozialistischen Gemeinschaft "KdF" seine Meinung dahingehend:

In solchen Zeiten nun ist es um so notwendiger, daß die Staatsführung eifrig darum bemüht bleibt, hier rechtzeitig für Ausgleich zu sorgen und dem Volke gerade in so schweren Zeiten Entspannung und Erholung zu geben, auf die es heute mehr denn je Anspruch erheben kann. Ohne Optimismus ist kein Krieg zu gewinnen; er ist genau so wichtig wie die Kanonen und die Gewehre. Gerade in kritischen Stunden hilft der Optimismus Schwierigkeiten überwinden und Hindernisse beiseiteschieben.¹

Auch Schlösser sieht, welch wichtige Funktion dem Humor in Kriegszeiten zukommt, er spricht in diesem Zusammenhang von der "eminenten Bedeutung", die "dem Humor als Lebensselbstschutz im gesamten völkischen Leben einer Nation zuerkannt werden muß."²

Die erneute Hinwendung des Bayerischen Staatsschauspiels zur Unterhaltung entspricht den Wünschen der nationalsozialistischen Kulturführung, die den Wert des Theaters als Unterhaltungsstätte, an der die Bevölkerung für ein paar Stunden ihre Sorgen vergessen kann, schnell erkannt hatte.

Die Hauptaufgabe des Theaters im Kriege sahen die Kulturfunktionäre des Dritten Reiches darin, eine "Waffe des Geistes" zu sein, wie es der Präsident der Rth Körner formulierte.

... nichtsdestoweniger aber sind sie (die Theater) ein machtvolleres Kampfinstrument in der Hand der Führung. Die Theater sind eine Waffe des geistigen Kampfes. Sie stehen bereit zum Einsatz an der vordersten Linie der geistigen Front.³

1 Josef Goebbels, Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer und NS. = Gemeinschaft "Kraft durch Freude" am Montag, den 27. November 1939, im Theater des Volkes Berlin. Bühne 5 (1939), H. 23, S. 460

2 Rainer Schlösser, Tragik, Humor und Krieg, Bühne 6 (1940), H. 8, S. 103

3 Ludwig Körner, Das Deutsche Theater, Eine Waffe des Geistes. Bühne 5 (1939), H. 20, S. 428

Das ist eine Aufforderung an die Theater, sich wieder verstärkt für die Propagierung nationalsozialistischer Weltanschauung und Politik einzusetzen.

Die kulturelle Tätigkeit am deutschen Volk, insbesondere an der deutschen Wehrmacht, ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Standhaftigkeit und Durchhaltekraft der ganzen Nation in ihrem Schicksalskampf.¹

Stücke, die man zur Verherrlichung von Patriotismus und Heroismus ge- oder mißbrauchen konnte, und Dramen, die geeignet waren zur Stärkung nationalsozialistischer Weltanschauung, waren besonders gefragt.

So betrachtet bekommt die Aufführung des "Frankenburger Würfelspiels", des Modellstückes der schon seit Jahren abgeschlossenen Thingspiel-Bewegung, in München Sinn. Sie sollte das Publikum in seinem Glauben an den Nationalsozialismus festigen.

Etliche der in München gebotenen zeitgenössischen und klassischen Werke können in die Kategorie der für das Heldentum werbenden "heldenhaften Dichtung" eingeordnet werden.

Langenbeck stellte durch seine Interpretation die Tragödie des Sophokles in den Dienst des Nationalsozialismus.

Mit seiner Spielplangestaltung erfüllte das Bayerische Staatsschauspiel die an die Theater gestellte Forderung, durch Propagierung von Nationalsozialismus, Heroismus und Patriotismus, die Kriegsbegeisterung der Zuschauer zu steigern und ihren Kampfeswillen zu stärken.

Die Vorliebe der Münchner Theaterbesucher galt allerdings nicht der patriotischen, heldenhaften, nationalsozialistischen Dichtung, sondern dem Lustspiel. Die erfolgreichsten Aufführungen der Saison waren "Launen der Liebe" von Niccocomi mit 43 und "Das Konzert" von Hermann Bahr mit 41 Vor-

1 Josef Goebbels, a.a.O., S. 460

stellungen. An dritter Stelle steht der Abend mit Lessings "Philotas" und Kleists "Der zerbrochene Krug", der 38 mal gegeben wurde.

In der Spielzeit 1939/40 wurden drei Stücke in das Repertoire des Bayerischen Staatsschauspiels aufgenommen, von denen zwei zu den Lieblingswerken des Reichsdramaturgen gehörten, die er in seinen Schriften immer wieder lobend hervorhob ("Struensee", "Das Frankfurter Würfelspiel"), und das dritte stammte von dem Schloßer Favoriten Paul Ernst ("Eine Nacht in Florenz").

Die Berücksichtigung der von Schloßer bevorzugten Werke bei der Spielplangestaltung läßt auf das Bemühen der Theaterleitung um sein Wohlwollen schließen.

X. Spielzeit 1940/41

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

Am Bayerischen Staatsschauspiel gab es in der Spielzeit 1940/41 keine wesentlichen Änderungen.

2. Uraufführungen

In der Spielzeit 1940/41 brachte das Staatsschauspiel wieder eine UA heraus. Im Pth wurde Langenbecks neues Werk "Das Schwert" der Öffentlichkeit vorgestellt. Das "tragische Drama" spielt in einem imaginärem Reich, das sich im Kriegszustand befindet, und handelt vom Zerwürfnis der fürstlichen Brüder Gaiso und Evruin. Gaiso, der den Krieg um jeden Preis fortsetzen will, tötet Evruin, der durch Verhandlungen mit dem Feind seinem Land den Frieden bringen will. Um seine Blutschuld zu sühnen, begeht Gaiso Selbstmord, nachdem er die Herrschaft an den strahlenden, jungen Helden Gerri abgegeben hat. Die Kriegsgegner sind vom Kampfeswillen ihrer Feinde beeindruckt und geben auf. Sie schließen ein Friedensbündnis.¹

Das Drama von Langenbeck weist eine auffällige Affinität zu nationalsozialistischer Weltanschauung und Politik auf. In ihm findet sich die nationalsozialistische These vom Volk ohne Raum, es liefert Argumente für die Verteidigung des Angriffkrieges, für die völkische Begründung des Rechts auf Krieg und für die Verurteilung der Friedensbereitschaft. Der Opfertod des Helden entspricht den Forderungen der nationalsozialistischen Dramaturgie.²

Dennoch mußte das Stück nach vier Vorstellungen auf Intervention des Reichsdramaturgen abgesetzt werden. Nach Angaben von Golling erregte die Figur des Gaiso das Mißfallen einiger Zeitgenossen, die in ihr Anspielungen auf den Füh-

1 Vgl. Uwe-Karsten Ketelsen, Von heroischem Sein und völkischem Tod, S. 380
Franz Norbert Mennemeier, Modernes Deutsches Drama 2, S. 137 ff
Günther Rühle, Zeit und Theater, Bd VI, S. 80)

2 Vgl. Uwe-Karsten Ketelsen, Heroisches Theater, S. 135 ff

rer zu entdecken glaubten. Auch am friedlichen Ausgang des Dramas nahm man Anstoß, in ihm sah man eine Stellungnahme des Autors gegen den Krieg.

Die Kombination dieser beiden Punkte ergab dann folgende gewagte Deutung des Schauspiels: es soll Hitler dazu auffordern, sich umzubringen, um den Krieg mit Friedensverhandlungen beenden zu können.

Diese Interpretation erhält vor dem Hintergrund des aktuellen Standes des Kriegsgeschehens 1940 eine besondere Brisanz. Im Sommer 1940 hatte das nationalsozialistische Deutschland außenpolitisch und militärisch alle Ziele verwirklicht, der Krieg gegen Polen war siegreich beendet, Frankreich in einem Blitzfeldzug besiegt, der westliche Kontinent vom Nordkap bis zu den Pyrenäen von deutschen Truppen militärisch besetzt, der Einfluß Deutschlands in Osteuropa gesichert. Die Bevölkerung hegte den Wunsch und die Hoffnung, daß der Krieg nun, nach den erfolgreichen Feldzügen, durch Friedensverhandlungen und Verträge beendet werde. Doch Hitler dachte nicht daran. "Der siegreiche Krieg, nicht der errungene Friede war für Hitler der Endzweck aller Politik".¹

In dieser Situation lag es für das Publikum nahe, den kriegsgerischen Gaiso mit Hitler zu identifizieren. Der nationalsozialistischen Führung, die schon den Angriff auf Rußland vorbereitete, mußte unter diesen Umständen das Stück unerwünscht sein, da es die Zuschauer zu Friedensträumen anregen und ihre Kriegsbegeisterung schwächen konnte.

3. Zeitgenössische Dramen

Unter den am Staatsschauspiel aufgeführten Stücken sind wiederum viele heitere Werke. In den Spielplan aufgenommen wurden die Komödien "Kollege Crampton" von Gerhart Hauptmann, "Die Nacht in Siebenbürgen" von Asztalos und Schreyvogel (17.7.1899 - 11.1.1976), in der es um eine Liebelei des jungen Kaisers Franz Joseph geht, und "Das Gastspiel

¹ Sebastian Haffner, Anmerkungen zu Hitler, S. 142

in Kopenhagen" von Friedrich Forster, der in seinem neuen Stück eine nette kleine Geschichte über das Paar Hans Christian Andersen und Jenny Lind erzählt. Von ihm stammt auch das für Weihnachten einstudierte Märchen "Hampelmann und Hampelfrau". Dieser Teil des Programms wurde noch durch die zwei Lustspiele "Katakomben" von Gustav Davis und "Heimlichkeiten" von Scheu und Stiller ergänzt. Neu ins Repertoire kamen die Produktionen der Schauspiele "Aufruhr in Flandern" von Zwehl und "Gregor und Heinrich" von Erwin Guido Kolbenheyer.

"Aufruhr in Flandern" gehörte zu den Spielplanempfehlungen der "Ns Kulturgemeinde". Der Held des Stückes ist Till Eulenspiegel als Kämpfer für die Freiheit seiner Heimat, für den Spaßmacher dagegen interessierte sich der Autor weniger.

Aber hier wird mit guter Einfachheit, das Wesentliche vom Kampf der Niederländer um Heimat und Glauben gemeinverständlich gestaltet. Was den Eulenspiegel selbst betrifft, so ist die Freiheit nur zu loben, mit der diese alte Verkörperung niederdeutsch-niederländischen Sonderwesens als zielklarer Heimatheld, als eigentliche Flamme des flandrischen Freiheitskampfes /.../ herausgearbeitet wurde.

Auf die Verwertung wirksamer Eulenspiegeleien in Schwanks wurde in diesem 'Aufruhr in Flandern' weniger Wert gelegt, da vor allem die Sendung des Helden zu zeigen war.¹

Die Aufführung des Stückes zu einem Zeitpunkt, in dem sich in Holland wieder Widerstand gegen fremde Herrschaft, diesmal gegen die deutschen Besetzer, formierte, verwundert zunächst. Doch dem nationalsozialistischen Regime war daran gelegen, sein Image als "Beschützer des bedrohten Staates" zu pflegen, stellte es doch seine Okkupationen der verschiedenen west- und nordeuropäischen Länder als Schutzmaßnahme für diese dar und es wurde deshalb alles geduldet, was die Überzeugung in der deutschen Bevölkerung festigen konnte, das Dritte Reich respektiere die nationale Entwicklung der betreffenden Länder. Diese großzügige

Haltung ließ sich programmatisch für die nationalsozialistische Zielsetzung der "Neuordnung Europas", die ab 1940 in der nationalsozialistischen Publizistik verkündet wurde, auswerten.¹

Erwin Guido Kolbenheyer (30.12.1878 - 12.4.1962) war im Dritten Reich ein gefeierter Dichter (Mitglied der Preußischen Akademie; 1936 Verleihung des Münchner Dichter-Preises; 1937 des Goethe-Preises; 1938 zum 60 Geburtstag erhielt er den Adlerschild des Deutschen Reiches vom Führer; 1941 die Kant-Medaille, 1943 den Grillparzer-Preis.²)

Sein Werk weist eine tiefgreifende Konvergenz mit dem Nationalsozialismus auf. Seine bekannten Dramen sind "Giordano Bruno" (1903) und "Gregor und Heinrich", dessen Uraufführung am 18. Oktober 1934 gleichzeitig an sechs Theatern groß herausgebracht wurde (Dresden Schauspielhaus, Mannheimer Nationaltheater, Städtisches Schauspielhaus Hannover, Deutsches Volkstheater Erfurt, Königsberger Schauspielhaus, Staatstheater Karlsruhe). Das historische Schauspiel handelt von der Auseinandersetzung zwischen Papst Gregor und dem deutschen König Heinrich IV., der 1077 den Bußgang nach Canossa unternahm, um den Papst um die Freisprechung vom Bann zu bitten. Der Autor interpretiert den Stoff in einer Weise, die den Nationalsozialisten sehr gefiel und die sie in ihre Geschichtsschreibung übernahmen.

Dieses Werk Kolbenheyers /.../ ist deshalb so bedeutungsvoll, weil es in zwingender Form einen auf Jahrhunderte deutscher Geschichte hinaus wirkenden Vorgang gestaltet hat. Der Kampf zwischen Kaisertum und Papsttum, zwischen Rom und Germanien ist der Kernpunkt dieses gedankentiefen Schauspiels, das die Frage Papst oder Kaiser ganz im Sinne der nationalsozialistischen Weltanschauung behandelt.³

1 Vgl. Ilse Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel, S. 240 ff

2 Vgl. Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, S. 620. Bodo Heimann, Die Konvergenz der Einzelgänger. Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.) Die Deutsche Literatur im Dritten Reich, S. 129

3 Bausteine 3 (1935), H. 6, S. 183

Kolbenheyer sah in Heinrichs Gang nach Canossa keine Demütigung für den König, sondern eine Niederlage für den Papst.

Der deutsche König aber weiß, daß er den Papst nur überwinden wird, wenn er als Büsser zu ihm kommt. Heinrich will nicht die Versöhnung, er will das Reich, und der Papst fühlt sich mit dieser Buße 'schwerer getroffen' als irgendein anderer Schlag, und wäre es auch der stolzeste Waffensieg gewesen, es vermocht hätte. Nach einem grausamen inneren Kampf gibt er den Befehl, daß dem büssenden König das Tor der Burg geöffnet werde. In der letzten Szene entsteht das Ringen von Idee gegen Idee in einem mitreißenden Bild vor dem Beschauer. Der deutsche König, der seiner Loslösung vom Bann gewiß ist, weicht den Fragen des Papstes aus und lehnt dessen Bitte, zum Zeichen der Versöhnung von dem ihm gereichten Brot zu essen und von dem Wein zu trinken ab. Er steht nun vor uns als der vom Schicksal gehärtete und auch im Innern mächtig erhobene, als der König,¹ der der Idee des Reiches wahrhaft würdig ist. /.../ Der büssende König verläßt als Sieger die Burg.

Zu den Vorstellungen von "Gregor und Heinrich" wurden Programmzettel mit einem Text des Autors ausgegeben, in dem er den Konflikt seines Stücks erläutert und rassenideologisch begründet

/Sieger ist der junge König/. Und damit ist auch die geschichtliche Wahrheit des Canossaganges getroffen. Vor der ernsthaften Geschichtsforschung ist es längst keine Frage mehr, daß durch den Bußgang König Heinrichs die mit allen Mitteln der Diplomatie vorbereitete politische Unterwerfung des Deutschen Reiches unter die Hoheit des päpstlichen Stuhls verhindert worden ist. /.../

Das dramatische Geschehen liegt in der Gestaltung der beiden, unter höchster Spannung der artgebundenen Kräfte zusammenprallenden europäischen Lebenswelten, die heute noch im Entscheidungskampfe liegen, der mediterranen (mittelländischen) und der nordisch-germanischen. /.../ Ich habe sie dem auferstehenden deutschen Geist gewidmet.

Canossa ist eines der heroischen Ereignisse der Geschichte. Das Dramatische der außerordentlichen Begebenheit, ... liegt ... darin, daß bei einem über-

1 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, S. 90

wältigenden Geschichtsakte zum ersten Male in der Weite eines Symbols, die europäisch genannt werden kann, das mittelländische Wesen unserer Rasse gegen das nordisch-germanische zur geistigen Entscheidung gelangt ist, bei der es auf die Unterwerfung des Nordens ankam, die wahrscheinlich Reich und Volk einer völlig anderen Entwicklung zugeführt hätte. Die Entscheidung ist aber zugunsten des deutschen Wesens ausgefallen.

Was der mediterrane Geist heute noch (vornehmlich durch Frankreich) erstrebt hat und was vorher in der Geschichte nie so einleuchtend und entscheidend nahe an den Triumph des Südwesens gebracht zu sein schien, konnte im letzten und gewagtesten Augenblicke durch eine Tat, die fast einer Verzweiflungstat gleichkam, aufgehalten werden. Der Triumph des Südens über das¹ deutsche Wesen wurde durch den Canossagang vereitelt.

4. Klassische Dramen

Zu Ehren von Franz Grillparzer, dessen 150. Geburtstag es am 15. Januar 1941 zu feiern galt, wurde sein Trauerspiel "Medea", der dritte Teil seiner Triologie "Das goldene Vlies" auf dem Spielplan 1940/41 des Staatsschauspiels gesetzt. Das Jubiläum wurde in Wien im Januar 1941 mit einer großen Grillparzer-Woche begangen. Das Werk des Dichters, der als Vertreter des artverwandten österreichischen Volkstheaters ausgegeben wurde, wurde bis auf sein Trauerspiel "Die Jüdin von Toledo", das auf Grund der rassenideologischen Norm abgelehnt wurde, im Dritten Reich gepflegt und gehörte zum festen Bestandteil des Spielplans des Münchner Staatsschauspiels.

Aus Anlaß der Neuinszenierung der "Medea" wird im Programmheft die Heimatverbundenheit Grillparzers hervorgehoben.

Die Einzigartigkeit Grillparzers und seine unvergleichliche Bedeutung liegt darin, daß er von der Wurzel bis in die Früchte ein Geschöpf seines heimatlichen Bodens ist. Keiner der großen Dramatiker deutscher Zunge, vielleicht kein Dramatiker aller Zeiten, ist seiner Heimat naturhaft so nahe, gefühlsmäßig so zugetan, seinen Landsleuten so ähnlich wie er.²

1 Erwin G. Kolbenheyer, zu "Gregor und Heinrich". Programmzettel Pth, 18.10.1942

2 Gerhard Guthertz. Zur Neuerscheinung der "Medea" von Grillparzer, PhReth 1940/41, M. 2, S. 17

1940 erscheint Lessings Lustspiel "Minna von Barnhelm", das von der nationalsozialistisch orientierten Literaturwissenschaft als nationalpolitische Dichtung hochgelobt und im nationalsozialistischen Deutschland viel gespielt wurde, auch auf dem Programm des Reth. Im Einklang mit der kontemporären Literaturgeschichte schreibt Langenbeck im Programmheft:

Das b e d e u t e n d e Leben ist das Leben der Nation, das politische Leben; wer es durchschaut und darstellt, kann garnicht anders als den Zeitgehalt ergreifen. Lessing war dazu im Stande, obwohl zu seiner Zeit von einer deutschen Nation nicht mehr und noch nicht die Rede sein konnte. Er bewies also, daß man auch in solchem Falle ein national-politisches Lustspiel dichten kann, wenn - ja, wenn nur das Nationalg e f ü h l nicht fehlt. In Bezug auf dieses schöne und tapfere Gefühl haben wir den Siebenjährigen Krieg und seine Nachwirkung nicht hoch genug einzuschätzen: insofern hat Friedrich der Große und sein Preußen die 'Minna von Barnhelm' ermöglicht, ja man darf sagen, mitgedichtet.

Am Ende des Artikels schließlich würdigt der Verfasser Lessings Stück zum Vorbild für nationalsozialistische Dramatik herab, während er die nationalsozialistische Kulturpolitik als Erfüllung der Wünsche des Dichters hinstellt.

Es mag fraglich sein, ob h e u t e im Bereich der Kunst Unvergängliches, unzerstörbar Gültiges vollbracht werde. Niemand aber kann verkennen, daß die zugrunde liegenden Verhältnisse sich vollständig verändert haben und daß wir deshalb auf einen guten Weg gekommen, d.h. vor die richtigen Entscheidungen gestellt worden sind: Ein Abseits der Kunst gibt es nicht mehr, und es muß sich zeigen, daß der Mensch und das Menschliche in der Kunst durch deren politische Verpflichtung und Aufgabe nicht etwa verunreinigt, sondern im Gegenteil gestärkt und schöner geprägt werden können. In dieser Hinsicht ist der Ansatz, den Lessing mit der 'Minna' gemacht hat, für uns besonders interessant. Den Les-² sing hat mit diesem Werk Vorbildliches geleistet ...

1 Curt Langenbeck, Minna von Barnhelm, PhReth 1940/41, M. 1, S. 10
2 Ibid., S. 12

In dieser Wertung findet sich nichts mehr vom aufklärerischen Erbe Lessings, nichts bleibt mehr von seinem Lob der Vernunft. Diese Tugend, die für jedes autoritäre Regime eine Gefahr ist, war auch im Dritten Reich nicht gefragt. Vor allem am Mißbrauch des Stückes zur Denunziation französischer Lebensart und Kunst interessiert, übergang die nationalsozialistische Literaturwissenschaft den emanzipatorischen Impetus des Stückes, über das Georg Lukács sagt:

Das für eine Komödie notwendig gesetzte gute Ende ist kein happy end, noch weniger eine Glorifizierung des friderizianischen Regimes: es ist das Aufklärungsmärchen vom notwendigen Endsieg einer zur Anmut gewordenen Vernunft.

Goethes "deutschestes Werk"² "Götz von Berlichingen" wurde für das Reth einstudiert. Das war die zweite Inszenierung des von den Nationalsozialisten gern gesehenen Schauspiels in München seit 1933. Als nächste Premiere kam darauf "Maria Stuart" von Schiller heraus, das Trauerspiel steht in der Reihe der erfolgreichen Schiller-Stücke nach Zahl der auf-führenden Theater im Dritten Reich an dritter Stelle.³

5. Ältere Dramen

Der sehr beliebte Schwank "Der Raub der Sabinerinnen" um das Schmierentheater des Direktor Striese der Brüder Franz (20.6.1849 - 2.12.1913) und Paul (19.3.1853 - 5.8.1905) von Schönthan wurde zu Beginn des Jahres 1941 in einer Neuinszenierung im Reth herausgebracht.

6. Ausländische Dramen

Nur drei Stücke ausländischer Autoren wurden in der Spielzeit 1940/41 ins Repertoire aufgenommen. Für das Reth. wurden Shakespeares Komödie "Was ihr wollt", Goldonis Lustspiel "Diener zweier Herren" und "Die Gattin" des ungarischen Dramatikers Johann von Bokay produziert.

1 Georg Lukács, Minna von Barnhelm. Akzente 11(1964), H. 2, S. 188

2 Vgl. Georg Ruppelt, Schiller im nationalsozialistischen Deutschland, S. 108

3 Adolf Bartels, Charakteristiken, S. 131

7. Zusammenfassung

Die Zahl der Premieren ist in der Spielzeit 1904/41 auffallend zurückgegangen, zum ersten Mal seit 1932/33 liegt sie unter zwanzig. Diese Tatsache läßt nun doch auf eine gewisse Einschränkung des Spielbetriebs schließen.

Im Pth. fanden nicht mehr täglich, sondern nur noch an einem Tag in der Woche und an den Wochenenden Vorstellungen statt. Auch die Spielzeit wurde wieder auf die übliche Länge verkürzt.

Bei der Auswahl der zeitgenössischen Dramatik für das Programm des Bayerischen Staatsschauspiels setzte sich der Trend des Vorjahres zur Unterhaltung fort. Nur drei der insgesamt zehn aufgeführten Werke können der ernsten mit nationalsozialistischer Politik und Weltanschauung verbundenen Dramatik zugerechnet werden. ("Das Schwert", "Gregor und Heinrich" und "Aufruhr in Flandern"). In den Klassiker-Spielplan werden die zwei von der nationalsozialistischen Literaturwissenschaft als typische Zeugnisse des deutschen Kunstwillens besonders geschätzten Dramen aufgenommen, die beiden anderen aufgeführten klassischen Schauspiele gehören zu der von ihr akzeptierten Dramatik. Die Neueinstudierung von "Minna von Barnhelm" und "Götz von Berlichingen" erfüllte die Losung, die Körner für das Jahr 1940 den Theatern gegeben hatte.

Der Wahlspruch war das Hitler-Wort:

"Da Torheit und Unrecht die Welt zu beherrschen scheinen, rufen wir die deutschen Künstler auf, die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes mit zu übernehmen durch die deutsche Kunst."

In Übereinstimmung mit diesem Leitspruch war die ausländische Dramatik nur mit drei Stücken bei den Neuproduktionen vertreten.

Die erfolgreichsten Inszenierungen der Saison waren "Protektion" und "Maria Stuart", die es jeweils auf 110 Vorstellungen

lungen brachten. Der beliebte Schwank der Brüder von Schönthan "Raub der Sabinerinnen" verfehlte auf das Münchner Publikum nicht seine Wirkung, es wurde 80mal wiederholt und liegt damit an zweiter Stelle der gefragten Aufführungen. Den dritten Platz nimmt Grillparzers "Medea" mit 70 Vorstellungen ein.

XI. Spielzeit 1941/42

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

Nach Angaben des Bühnenjahrbuchs befand sich Curt Langenbeck in der Spielzeit 1941/42 im Felde.¹ Nach dem Skandal um die Uraufführung seines Stücks "Das Schwert" wurde er zum Militär eingezogen.

2. Uraufführungen

In der Spielzeit 1941/42 fand an den Häusern des Bayerischen Staatsschauspiels keine Uraufführung statt.

3. Zeitgenössische Dramen

Viele der aufgeführten Stücke zeitgenössischer Autoren erzählen nette, unterhaltsame Geschichten.

In ihrem Schwank "Das kleine Hofkonzert" lassen die zwei schreibenden Schauspielerkollegen Paul Verhoeven und Toni Impekoven die Figuren aus Spitzwegs Bild mit dem gleichen Titel aus dem Rahmen steigen und auf der Bühne agieren. Dieses kleine Werk hatte einen großen Erfolg, es wurde von vielen Theatern gespielt.²

In Hans Leips (geb. 22.9.1893) Komödie "Idothea" geht es um die schöne Helena. In seiner Version des antiken Stoffes bleibt die Heldin ihrem Mann treu, der trojanische Krieg wird durch ein Double verursacht.

Der Schauplatz des Lustspiels "Die große Kurve" von Curt Braun ist ein Hotel, in dem sich viele komische Verwicklungen ereignen.

Im Mittelpunkt von Forsters "Märchen für Erwachsene", "Robinson soll nicht sterben" steht der alte, einst durch sein

1 Vgl. Bühnenjahrbuch 53(1942)

2 Vgl. Ludwig Wagner, Toni Impekoven. Bühne 8(1942), H. 16, S. 299

Robinsonbuch weltberühmte, nun in Vergessenheit geratene Daniel Defoe, der durch seinen mißbratenen Sohn Tom, einen Säufer und Spieler, um sein Vermögen gebracht worden ist. Doch seine jugendlichen Freunde und Verehrer lassen den Schriftsteller nicht im Stich, sie sind entschlossen ihm zu helfen. Tatsächlich gelingt es ihnen, Defoe mit dem König auszusöhnen und seinen Sohn auf den rechten Weg zu bringen.

Die Unschuld, die in unverdorbenen Kinderherzen wohnt, die aber auch der alte Defoe sich sein Leben lang bewahrt hat und die die geheimnisvolle, gerade die Kinder an ihm fesselnde Kraft in seinem weltberühmten Roman darstellt, hat das Wunder bewirkt.

Der Gutachter lobt in seinem Referat für die "DBK" vor allem die "kindlich reine, echt deutsche Gefühlswelt", die in dem "liebenswürdigen Werk" "wieder ganz ursprünglich und ungekünstelt als gestaltende Kraft wirksam wird."²

Der deutsche Angriff auf die Sowjetunion hatte in Teilen der deutschen Bevölkerung große Besorgnis ausgelöst und ihre Siegeszuversicht geschwächt. In dieser Situation maß die nationalsozialistische Kulturführung der "Kunst als Trösterin der Menschenseele" (Goebbels) eine wichtige Bedeutung zu. Forsters Stück mit dem märchenhaften und wundervollen Ende war sicher dazu geeignet, die Zuschauer optimistisch zu stimmen.

Ferner wurde noch das Lustspiel "Lustige Vagabunden" von Raeder und Bender herausgebracht.

Der Held des spannenden Schauspiels "Das letzte Abenteuer" ist nach Angaben von A. Golling ein Arzt, der sich an eine gefährliche Lungenoperation wagt. Das Stück ging in dieser Inszenierung nach 1945 auf Tournee.

Der österreichische Schriftsteller Richard Billinger (20.7. 1893 - 7.6.1965) gehört zu den von der nationalsozialistisch

1 DBK 1(1932), F. 17, S. 4

2 Ibid.

orientierten Literaturwissenschaft akzeptierten Dichtern. Im Dritten Reich wurden hauptsächlich seine früheren Arbeiten wegen ihrer Natur- und Heimatverbundenheit als "volkhafte Dichtung" geschätzt. Doch nachdem er die in ihn gesetzten Hoffnungen als Schollendichter nicht erfüllte, betrachtete man seine späteren Werke skeptisch, man warf ihm Routine und Manierismus vor.

Eine ursprüngliche, kräftige Begabung als Schriftsteller bäuerlichen Lebens besitzt der Österreicher Richard Billinger. Er kommt aus bäuerlichem Lebenskreis und ist dieser seiner Umwelt und Herkunft in seinem dichterischen Schaffen tief verpflichtet. Es zeigte sich bei ihm bald eine gewisse Einförmigkeit in der Auswahl der Stoffe, und er ist auch nicht zu der Ausweitung ins Mythische gelangt, wie wir das bei Griese finden. Aber er fand in seinen ersten Arbeiten einen so natürlichen Ton, daß es schien, als ob uns in ihm wieder einmal ein Dichter geschenkt sei, in dem bäuerliches Fühlen und Denken in ungebrochener Frische und Unmittelbarkeit sich aussprechen würde.

In München wurde sein Drama "Melusine", das nicht zu seinen früheren Stücken zählt, am Reth gespielt.

4. Klassische Dramen

Bei der Aufstellung des Klassiker-Spielplans 1941/42 hielt man sich am Bayerischen Staatsschauspiel an die von den Nationalsozialisten akzeptierten und in München bewährten und gepflegten Dichter.

Für das Reth wurden das Trauerspiel "Des Meeres und der Liebe Wellen" von Grillparzer und "Magdalena" von L. Thoma einstudiert. Für das Pth wurden Kleists Trauerspiel "Penthesilea", an dem Langenbeck u.a. den "Mut zum Verhängnis" bewunderte², und Raimunds "Der Verschwender" produziert.

Bei der Raimund-Woche im Sommer 1940 in Wien hatte die nationalistische Kulturführung ihr Interesse an dem österreichischen Dramatiker bekundet und die Theater dazu aufgefordert, ihre Aufmerksamkeit verstärkt seinem Werk zuzuwenden.

1 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, S. 209
2 Franz W. Mennemeier, Modernes Deutsches Drama 2, S. 137

5. Ältere Dramen

Am Pth wurde in einer Neueinstudierung die engagierte Sozialkomödie "Kater Lampe" von Emil Rosenow (9.3.1871 - 7.2.1904), einem erklärten Sozialisten, der als aktiver Politiker 1898 als jüngster Deutscher Abgeordneter für die SPD in den Reichstag kam, herausgebracht. Die Aufführung dieses sozialkritischen Stücks eines linken Autors scheint zunächst der politischen Norm zu widersprechen. Doch das Werk des Dichters wurde schon bald nach dessen frühen Tod in einer verharmlosenden Weise rezipiert, in deren Tradition auch die Aufführung seiner von jedem sozialen Anliegen "gereinigten" Stücke im nationalsozialistischen Deutschland möglich wurde. Adolf Bartels reiht ihn unter die Heimatdichter ein und bezeichnet "Kater Lampe" als ein "dem sächsischen Volksleben entnommenes Lustspiel"¹, das er als eines der besten aus der neueren deutschen Produktion lobt.²

Ab 1912 beurteilt auch die bürgerlich-konservative Presse die Stücke von Rosenow wohlwollend, unter denen "Kater Lampe" das bekannteste und erfolgreichste war. Die im sächsischen Dialekt geschriebene Komödie spielt in einem kleinen Ort in Sachsen. Der Kater eines Holzschnitzers hat der Gattin des reichsten Mannes am Ort, des Ausbeuters der Handwerker, den Pelz zerzaust. Der Bürgermeister ließ daraufhin von seinem Gemeindediener die Verhaftung des Tieres vornehmen, das von der Gattin des Beamten als "Hasenbraten" auf den Tisch des Hauses gebracht wird. Das Festessen, zu dem noch einige Nachbarn eingeladen wurden, endet, als der Besitzer des Katers auftaucht und sein Tier auslösen will, in einer allgemeinen Schlägerei.

Mit dem Stück wollte der Autor auf die Not der kleinen Leute in seiner Zeit aufmerksam machen. Da Sozialkritik im Dritten Reich unerwünscht war, gab man das engagierte Schauspiel nun als deftige, volkstümliche Komödie aus.

1 Adolf Bartels, Die alten und die Jungen, Leipzig 1910, S. 345 f.

2 Ibid., S. 337

6. Ausländische Dramen

Bei der Wahl der ausländischen Dramatik hielt sich das Bayerische Staatsschauspiel, wie im Vorjahr an Shakespeare und an italienische Autoren. In den Spielplan aufgenommen wurden Shakespeares Trauerspiel "Macbeth", die Komödien "Die Million" des zeitgenössischen italienischen Stückeschreibers Colantuoni, "Die Söhne des Herrn Grafen" von Gherardo Gherardi (1891 - 1949) und das Schauspiel "Cavour" des Autorenteams Benito Mussolini und Giovacchino Forzano (geb. 1884).

Im Gegensatz zu Hitler, der sich zwar gerne als Künstler titulieren ließ, aber mit seinem Eintritt in die Politik seine wenig erfolgreiche Malerkarriere aufgegeben hatte, blieb Mussolini auch als italienischer Staatschef schöpferisch tätig, er schrieb Bücher und verfaßte Dramen. Sein Napoleon-Drama "Hundert Tage", in dem der Autor und sein Mitarbeiter Forzano ihre Verachtung der parlamentarischen Demokratie zum Ausdruck brachten, wurde am 30. Januar 1932 im National Theater Weimar in Anwesenheit Hitlers zum ersten Male in Deutschland aufgeführt. Das Stück wurde dann in der Zeit des Dritten Reiches von vielen Theatern nachgespielt.¹

In dem zweiten von Mussolini und seinem Coautor Forzano geschriebenen Schauspiel "Cavour" geht es um die Einigung Italiens. Der Titelheld des Stücks ist jener Graf Camillo Cavour (10.8.1810 - 6.6.1861), der Garibaldi unterstützte, mit Hilfe Napoleons III. erfolgreich gegen Österreich Krieg führte und dadurch (1860/61) ein unabhängiges und geeinigtes Italien schuf. Der Diktator verfolgte mit diesem Stück die Absicht, sich in die Nachfolge des Freiheitsheiden und Staatsmannes zu stellen. Er verfuhr mit Cavour ähnlich wie die Nationalsozialisten mit den Kämpfern der Freiheitskriege, er gab sich als Vollender von dessen patriotischen Ideen aus.

1 Vgl. Günther Rühle, Theater für die Republik, S. 1114 ff.

Die Premiere von "Cavour" fand genau am 1. Jahrestag des Abschlusses des Dreimächtepaktes zwischen Deutschland, Italien und Japan vom 27.9.1940 statt. Mit der Aufführung des Stücks huldigte das Bayerische Staatsschauspiel in zweifacher Weise den italienischen Bündnispartnern. Es rühmte das dichterische Genie des Staatschefs Mussolini, indem es sein Werk für den Spielplan auswählte. Er erwies der nationalen Geschichte Italiens seine Achtung, indem es auf den tapferen Befreiungskampf des italienischen Volkes hinwies.

7. Zusammenfassung

Das Gewicht des Spielplans des Bayerischen Staatsschauspiels verlagerte sich in der Spielzeit 1941/42 weiter auf die Seite der Unterhaltung. Sechs der acht neuinszenierten Stücke zeitgenössischer Autoren können diesem Genre zugerechnet werden, nur Billingers "Melusine" und bedingt Marais "Das letzte Abenteuer" gehören nicht zu ihm. In der dritten Kriegsspielzeit wurde in München kein nationalsozialistisches, ernstes kontemporäres Drama herausgebracht, dennoch entsprach der Spielplan in seiner Gesamtheit den Vorstellungen der nationalsozialistischen Kulturführung. Bei den Klassiker-Produktionen hielt man sich an die den Nationalsozialismus genehmen und von ihnen akzeptierten Stücke und Dichter, bei der ausländischen Dramatik bevorzugte man wunschgemäß Stücke italienischer Autoren. Auch dem Unterhaltungsauftrag, den Goebbels seit Kriegsbeginn an die Theater gegeben hat, kam das Bayerische Staatsschauspiel nach.

Sieben Einstudierungen ernster Werke stehen neun heitere Stücke gegenüber, denen wiederum die Münchner Publikumsgunst gehörte. Am gefragtesten bei den Zuschauern war der Schwank von Verhoeven und Impekoven "Das kleine Hofkonzert". Er wurde an 43 Tagen gespielt. An zweiter Stelle der erfolgreichen Inszenierungen stand das Lustspiel "Lustige Vagabunden" von Raeder und Bender mit 40 Vorstellungen. Am dritten Platz dieser Reihe findet sich Forsters Stück "Robinson soll nicht sterben", das 38mal gezeigt wurde.

XII. Die Spielzeit 1942/43

1. Die Lage des Bayerischen Staatsschauspiels

In der Spielzeit 1942/43 gab es am Bayerischen Staatsschauspiel keine nennenswerten Änderungen.

2. Uraufführungen

Im Reth. wurde am 23.11.1942 die neueste dramatische Arbeit Richard Billingers "Die Fuchsfalle" uraufgeführt.

3. Zeitgenössische Dramen

Die Spielzeit 1942/43 im Pth wurde mit der Erstaufführung des Schauspiels "Caesar" von Hans Schwarz (geb. 17.3.1890) eröffnet. Der Dichter stand dem Nationalsozialismus nahe, er veröffentlichte einige Lyrikbände ("Götter und Deutsche", 1932; "Du und Deutschland", 1933; "Geliebte Erde", 1939), deren Titel schon auf Konvergenzen mit der nationalsozialistischen Weltanschauung hinweisen und die von Langenbucher als "wertvolle Beiträge zur politischen Dichtung"¹ gelobt wurden. Außerdem trat Schwarz als Verfasser nationalsozialistischer Tendenzstücke hervor. Seine historischen Dramen "Prinz von Preußen" und "Rebell in England" wurden von der "Ns Kulturgemeinde" regelmäßig in positiven Referaten den Theatern zur Aufführung empfohlen.²

In beiden Schauspielen kämpfen die Helden selbstlos und heroisch für ihre patriotischen Ziele: Louis Ferdinand opfert sein Leben für ein befreites und geeintes Deutschland; Essex, ein Feind des Parlamentarismus, stirbt für seine Vision von einem mächtigen England unter der Führung eines starken Mannes.

1 Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, S. 508

2 Vgl. Bausteine 2(1934), H. 8, S. 245; 3(1935), H.6, S. 189 f.

Auch das Schauspiel "Caesar" handelt vom vorbildlichen und bedingungslosen Einsatz des Titelhelden als Staatsmann und Feldherr für sein Vaterland. Aufschlußreich ist das Zitat, das aus Theodor Mommsens "Römischer Geschichte" von der Schriftleitung, für die nach der Einberufung Langenbecks Carl Josef Burkhart verantwortlich zeichnet, für den Abdruck auf den Programmzetteln des Pth zu der "Caesar"-Vorstellung ausgewählt worden ist:

Von früher Jugend an war Cäsar ein Staatsmann im tiefsten Sinne des Wortes und sein Ziel das höchste, das dem Menschen gestattet ist sich zu stecken: die politische, militärische, geistige und sittliche Wiedergeburt der tief gesunkenen eigenen und der noch tiefer gesunkenen mit der seinigen innig verschwister-ten hellenischen Nation.

Mit diesen Zeilen wurde dem Theaterbesucher die Assoziation Caesars mit Hitler nahegelegt: hatte doch auch der Führer immer wieder versprochen, Deutschland aus seiner Erniedrigung zu neuer Macht und Größe zu führen. 1941, als das Stück vor dem Hintergrund des deutschen Sieges über Frankreich entstand, bot sich der Vergleich des größten Feldherrn aller Zeiten, als den sich Hitler nun feiern ließ, mit dem großen, ruhmreichen Heerführer der Antike an. Doch im Herbst 1942 hatte sich die militärische Lage verändert, Deutschland führte nun Krieg gegen drei Weltmächte, der Blitzfeldzug gegen Rußland war gescheitert, die ersten Niederlagen begannen sich abzuzeichnen. In dieser Situation war der nationalsozialistischen Propaganda daran gelegen, den Glauben der Bevölkerung, in der sich allmählich Zweifel am "Endsieg" regten, in das Feldherren-genie des Führers zu stärken. Das Stück war geeignet für die Werbekampagne, mit der das ins Wanken geratene Image des Führers wiederhergestellt werden sollte. Abgesehen von diesem ernstesten Stück mit ausgesprochener nationalsozialistischer Tendenz wurden von der Theaterleitung Lustspiele und Komödien aus dem Angebot zeitgenössischer Dramatik gewählt. Neben Hauptmanns Scherzspiel um zwei Vagabunden "Schluck und Jau" finden sich die Lustspiele "Hochzu-

verehrendes Publikum" von Eichinger und "Der Ungeliebte" von Buchholz auf dem Programm des Staatsschauspiels. Als Weihnachtsmärchen wurde "Frau Holle" herausgebracht.

4. Klassische Dramen

Nur drei deutsche klassische Werke wurden in der Spielzeit 1942/43 neu produziert, dabei hielt man sich in München an die Autoren, deren Stücke auch schon in den vergangenen Jahren zum festen Bestandteil des Spielplans gehörten. Neu einstudiert wurden "Die Lokalbahn" von Ludwig Thoma, "Sappho" von Grillparzer und "Agnes Bernauer" von Hebbel, das war die zweite Inszenierung des Trauerspiels am Bayerischen Staatsschauspiel seit 1933.

5. Ältere Dramen

In der Spielzeit 1942/43 wurde kein älteres Drama einstudiert.

6. Ausländische Dramen

Drei Stücke ausländischer Autoren wurden in der Spielzeit 1942/43 aufgenommen: das Lustspiel "Wie es Euch gefällt" von Shakespeare, die Komödie "O diese Kinder" von Gherardo Gherardi und das tragikomische Mantel und Degenstück "Don Raimondo de Galibrados" des Dänischen Dichters Ludwig Holberg.

Für die Renaissance, die die Schauspiele des Schöpfers des nationalen dänischen Theaters auf der Bühne des Dritten Reiches erlebten, waren bis 1940 vor allem rassenideologische Gründe verantwortlich. Mit der Propagierung der "Neuordnung Europas" durch die Nationalsozialisten kamen dann noch politische Überlegungen hinzu, die die nationalsozialistische Führung die Pflege seines Werkes wünschen ließ. Mit der heuchlerischen Achtung für die nationale Kultur Dänemarks sollte die These von der friedlichen Besetzung des Lan-

des zum Schutz seiner Neutralität untermauert werden.

7. Zusammenfassung

Die Anzahl der Premieren ist in der Spielzeit 1942/43 gegenüber den beiden Vorjahren noch einmal stark zurückgegangen: insgesamt wurden nur mehr zwölf neue Produktionen herausgebracht. Das Verhältnis der Inszenierungen von heiteren und ernsten Werken verschob sich in dieser Saison weiter zu Gunsten der von Lustspielen und Komödien, die beiden Genres stehen nun im Verhältnis 1 : 2 zueinander (8 heitere, 4 ernste Stücke). Hatte 1939 Langenbeck von den Unterhaltungsstücken noch als "Rahmenprogramm" für einen Spielplan, der durch die "Hinwendung zum Zuverlässigen und Großgearteten"¹ charakterisiert ist, gesprochen, wird dieser jetzt von den kleinen, leichten Werken dominiert.

Die Ursache für diese Änderung, die gemessen an den Zielen und Vorstellungen der Theaterleitung nach ihrer Amtsübernahme auch einen Niveauverlust bedeutet, liegen nun nicht mehr nur in den Spielplanwünschen des Reichsministeriums VuP, sondern auch in den Auswirkungen des Krieges. Aus personellen, immer mehr Mitarbeiter wurden eingezogen, und finanziellen Gründen, wegen der ungeheueren Rüstungs- und Kriegskosten standen weniger Mittel für die Theatersubventionen zur Verfügung, wurde es für das Theater immer schwieriger, große, aufwendige Produktionen herauszubringen. Es würde hier zu weit führen, die Kosten und Besetzungen der Inszenierungen aufzuschlüsseln, doch betrachtet man nur die Anzahl der Rollen, fordern lediglich Hebbels "Agnes Bernauer" und Shakespeares "Wie es Euch gefällt" ein größeres Ensemble.

Die meistgespielten Stücke der Saison waren Gnerardis "O diese Kinder" mit 61 Vorstellungen, Grillparzers "Sappho" mit 59 Vorstellungen und Shakespeares "Wie es Euch gefällt" mit 43 Vorstellungen.

1 Vgl. "Arbeit und Pläne", Sonderheft, S. 5

XIII. Die Spielzeit 1943/44

1. Die Lage der Bayerischen Staatstheater

Die Spielzeit 1943/44 fand nach der Zerstörung des Nationaltheaters in der Nacht vom 2. zum 3. Oktober 1943 und des Reth am 18. März 1944 bei einem starken Tagesfliegerangriff zum großen Teil in sogenannten Ausweichtheatern statt. Auch die Nutzung des Pth fiel für das Staatsschauspiel weitgehend aus, da in dem Haus jetzt die Staatsoper ihre Vorstellungen gab. Dem Schauspiel standen nun folgende Spielorte zur Verfügung: das Theater im Goethesaal, Leopoldstr. 46 a, die Tonhalle, Ecke Luitpold/Türkenstraße, das Studentenhaus in der Luisenstr. 67, das Theater an der Robert-Koch-Straße.

2. Uraufführungen

In der Spielzeit 1943/44 gab es am Bayerischen Staatsschauspiel zwei UA. Während die eine belanglos war, sie stellte das Märchen von L. Lindner "Die Kinder im Zauberberg" vor, war die andere ein kulturelles Ereignis von Bedeutung, mit ihr wurde die neueste Arbeit Curt Langenbecks der Öffentlichkeit präsentiert. Sein Schauspiel "Treue", das auf dem bekannten japanischen Drama "Die 47 Getreuen" von Takeda Isumo (1688-1756) basierte, war eine Verherrlichung der Gefolgschaftstreue und eine Huldigung an den japanischen Bündnispartner im Krieg.

Seit dem Abschluß des Dreimächtepaktes zwischen Deutschland, Italien und Japan (27.9.1940) wurde japanische Kunst in Deutschland zur Propagierung des neuen Bündnisses besonders gefördert: im Rundfunk gab es japanische Märsche unter dem Motto "Tenno Heika Bonzai" (es lebe der Kaiser) zu hören, in Fachzeitschriften erschienen Artikel über japanisches Theater¹, auf den Bühnen tauchten Adaptationen japanischer Dramen

1 Vgl. Bühne 8(1942), H. 5, S. 84 f.

und Stücke, die in Fernost spielten, auf¹.

Dazu hieß es 1942 in einem Rechenschaftsbericht über die kulturellen Leistungen des vergangenen Jahres:

Der Aufgeschlossenheit für die politische Neukonstellation entspricht es, das dramatische Werke z.B. den ostasiatischen Raum und seine Probleme oder die heldische Grundhaltung des japanischen Volkes dichterisch zu fassen suchten.²

Mit solchen und ähnlichen Stücken sollte das Vertrauen der Bevölkerung in den Bündnispartner und damit die Hoffnung auf den Endsieg gestärkt werden. Auch Langenbecks Stück, in dem die soldatischen Tugenden und das Heldentum der Japaner gezeigt werden, konnte in dieser Richtung wirken.

Darüber hinaus nahm man die Uraufführung in München zum Anlaß, der Öffentlichkeit die Verbundenheit der beiden Staaten vorzuführen: Unter den Premierenbesuchern war General Oshima. Die Aufführung konnte wegen der zwei Wochen nach der ersten Vorstellung erfolgten Zerstörung des Reth nur dreimal wiederholt werden.

3. Zeitgenössische Dramen

Eine der drei Produktionen, die in der Spielzeit 1943/44 im Reth herausgebracht wurden, war der erste Teil der Tragödie "Der Nibelungen Not" des österreichischen Dramatikers Max Mell (10.11.1882 - 13.12.1971). Der Dichter wurde wegen seiner volksnahen Krippen- und Legendenspiele von der nationalsozialistischen Literaturwissenschaft geschätzt³, wobei jedoch Vorbehalte wegen des Katholizismus des Autors anklingen. Sein Schauspiel "Das Spiel von den deutschen Ahnen" wurde in den "Bausteinen" in einem positiven Referat vorgestellt⁴.

1 Im Frühjahr 1941 kam z.B. am Staatstheater Berlin Paul Apels Drama "Der goldene Dolch" heraus, das im frühgeschichtlichen Japan spielt. Vgl. Bühne, 7(1941), H. 12, S. 282

2 Leopold Gutterer, Das deutsche Theater im 3. Kriegsjahr, Bühne 8(1942), H. 15, S. 273. Anm.: Leopold Gutterer war Staatssekretär im Reichsministerium VuP

3 Vgl. Bausteine 3(1935), H. 10, S. 313

4) Vgl. Hellmuth Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, S. 339 ff.

Die Wahl des im Dritten Reich immer wieder begeistert hervorgehobenen Nibelungenstoffes für eine Dramatisierung entsprach der Vorliebe der Nationalsozialisten für alles Nordische und Deutsche. Die christliche Schau des Verfassers der Tragödie gefiel ihnen dagegen weniger.

"Der Nibelungen Not" wurde in München ohne Pause durchgespielt, die Aufführung dauerte 1 1/2 Stunden und vermittelte laut Golling "eine sinnfällige, komprimierte Darstellung der Nibelungen Sage". Daneben standen auf dem Spielplan 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels hauptsächlich heitere Werke zeitgenössischer Autoren. Folgende Stücke wurden neu produziert: "Frühstück um Mitternacht" von Ernst Rottluff, "Sonntagsfrau" von Braun, "Die weiße Dame" von Bahr/Schreyvogel, "Lotterie" von Otto Bielen.

4. Klassische Dramen

Zum zweiten Mal seit 1933 brachte das Bayerische Staatsschauspiel "Moral" von Ludwig Thoma heraus. Dazu wählte die Theaterleitung aus dem Angebot der anerkannten Dramatik noch das Trauerspiel "Miss Sara Sampson" von Lessing zur Aufnahme in den Spielplan aus. Es wurde in einer Bearbeitung von Kobbe unter dem Titel "Clarissa" herausgebracht. Das Drama wurde von Bartels als erstes Bühnenstück gelobt, "das der bis dahin herrschenden ausländischen Literatur trotz seiner Schwächen im ganzen theatralisch und literarisch ebenbürtig war, und somit den Beginn der neuen Ära der deutschen Selbständigkeit an (kündete)".

5. Ältere Dramen

Auf dem Spielplan 1943/44 stand das anspruchslose Lustspiel "Die zärtlichen Verwandten" von Julius Roderich Benedix (21.1.1811 - 26.9.1873), dem Verfasser einer Unzahl volkstümlicher Stücke.

6. Ausländische Dramen

Fünf Stücke ausländischer Autoren standen auf dem Spielplan 1943/44. Im Pth kam als letzte Produktion der Spielzeit, die die einzige an dieser Spielstätte in der Saison 1943/44 war, das heitere Kostümstück "Florentiner Brokat" des italienischen Stückeschreibers Giovacchino Forzano, dem Co-Autor Mussolinis, heraus.

Wegen der Schließung aller deutschen Theater am 1. September 1944 konnte die Inszenierung nur mehr an drei Tagen gezeigt werden.

Die Dramatik des befreundeten Spanien war mit Calderons Schauspiel "Das laute Geheimnis" im Programm des Bayerischen Staatsschauspiels vertreten.

In Fortsetzung des Spielplankonzepts von Langenbeck wurde die Tragödie "Aias" von Sophokles einstudiert. Die Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie benutzte Langenbeck zur Untermauerung seiner dramentheoretischen Überlegungen. Die Gestaltung der ausweglosen Situation des Titelhelden in "Aias", in die ihn seine übermäßige Eitelkeit und sein verletztes Ehrgefühl bringen und die nur durch seinen Tod zu lösen ist, konvergiert mit den Vorstellungen Langenbecks.

Nach langer Zeit findet sich wieder ein Stück eines skandinavischen Autors auf dem Spielplan des Bayerischen Staatsschauspiels. Ibsens Schauspiel "Nora" hatte im November im Studentenhaus Premiere. Was die Theaterleitung dazu bewogen hat, dieses gesellschaftskritische Stück Ibsens, das von der nationalsozialistischen Kulturführung nicht gerne gesehen wurde, aufzuführen, konnte nicht festgestellt werden.

Zwei Vermutungen bieten sich zur Erklärung des Schrittes an.

Erstens haben wahrscheinlich besetzungstechnische Überlegungen die Entscheidung, die Nora einzustudieren, beeinflusst. Da seit Kriegsbeginn viele Schauspieler zur Wehrmacht einge-

zogen worden waren, fehlten den Theatern allmählich die Kräfte zur Besetzung von Männerrollen, während ihnen genug Schauspielerinnen für große Aufgaben zur Verfügung standen.

Aus diesem Grunde waren nun Stücke mit guten Frauenrollen, eine davon ist eben die Titelfigur von "Nora", sehr gesucht.

Ähnliche Überlegungen werden auch bei der Annahme von "Clarissa" und von "Sappho" in der vergangenen Spielzeit ausschlaggebend gewesen sein.

Zweitens hatte sich die Lage der Frauen im Dritten Reich seit Kriegsbeginn erheblich geändert. Zur Aufrechterhaltung der Produktion war das Regime auf ihre Mitarbeit angewiesen. 1942 wurde die Kampagne "Frauen helfen siegen" gestartet. Die Frauen kehrten in das Berufsleben, aus dem sie in den Jahren nach 1933, um arbeitslosen Männern Platz zu machen, gedrängt worden waren, zurück. Sie übernahmen die Arbeit der Männer, die im Feld waren.

Eine der zehn rhetorischen Fragen, die Goebbels bei der Verkündung des totalen Krieges am 18. Februar 1943 den fanatisierten Zuhörern stellte, lautete:

Ich frage euch achtens: Wollt ihr, insbesondere ihr Frauen selbst, daß die Regierung dafür sorgt, daß auch die deutsche Frau ihre ganze Kraft der Kriegsführung zur Verfügung stellt und überall da, wo es nur möglich ist, einspringt, um Männer für die Front frei zu machen und damit ihren Männern an der Front zu helfen?

Das Heimchen am Herd war nun nicht mehr gefragt, den Appell, das "Puppenheim" zu verlassen, kam in dieser Situation ganz gelegen. 1943 wurden alle Frauen zwischen 17 und 40 Jahren zum Arbeitsdienst verpflichtet.

7. Zusammenfassung

Das Ernstaunlichste am Spielplan 1943/44 war, daß es ihn überhaupt noch gab, daß trotz der Luftangriffe auf die Städte, der Zerstörung der Theater weitergespielt wurde.

Aber Hitler hatte bestimmt, "die deutschen Theater spielen unter allen Umständen weiter für das deutsche Volk."¹

Der Spielplan glich denen der Vorjahre, wiederum überwogen die heiteren Stücke. Doch hatte sich das Verhältnis der ernsten zu den heiteren Schauspielen verglichen mit der vergangenen Spielzeit zu Gunsten der ernsten verschoben, es stand jetzt 3 : 4. Ein rückläufiger Trend beginnt sich anzubahnen..

Die Forderungen, die die nationalsozialistische Kulturführung an die Theater stellte, hatte sich in der Phase des "totalen Krieges", den Goebbels am 18. Februar 1943 im Berliner Sportpalast ausgerufen hatte, verändert. Der Ton der Reden der Kulturfunktionäre wurde härter, kämpferischer, aggressiver. Es ging jetzt um die Verteidigung der deutschen Kunst gegen die "vernichtende Kraft des Judentums"², um den Kampf "zwischen menschlicher Kultur und bolschewistisch-jüdischer Barbarei"³ In dieser Situation kam dem Theater eine besondere Aufgabe zu:

Deshalb ist die deutsche Kunst, und allen voran das deutsche Theater, im Kriege verantwortlich für den
M u n i t i o n s n a c h s c h u b d e r H e r -
z e n.

Lebensrecht hat dabei freilich eine Kunst nur, wenn sie wirkliche Herzenskraft gibt, ein Theater nur, wenn es stark, gläubig und froh macht, wenn es das überwindende Lächeln der Komödie, das unter Tränen trotzig Dennoch der Tragödie zu schenken vermag. Und wie ich es schon einmal vor der deutschen Öffentlichkeit ausgesprochen habe: es muß heute mehr um die Tiefe als Oberfläche, mehr um Sammlung als Zerstreuung, mehr um Haltung als um Unterhaltung gehen!⁴

1 Zit. nach Bühne 10(1944), H. 9, S. 65

2 Vgl. Bühne 9(1943), H. 23/24, S. 244

3 Gerhard Schumann, Theater und Jugend im Kriege, Bühne 10(1944), H. 10, S. 65. Anm.: Gerhard Schumann war Reichskultursenator

4 Ibid.

Unterhaltung war demnach nicht mehr so gefragt.

Am Münchner Spielplan 1943/44 läßt sich die Bemühung ablesen neben gefälligen Werken wieder mehr anspruchsvolle Stücke zu produzieren. Auch das Münchner Publikum favorisierte nun nicht mehr nur die leichten, oft auch seichten Stücke, sondern schenkte seine Gunst zunehmend den ernstesten Schauspielen, wie die Aufstellung der erfolgreichsten Inszenierungen der Saison 1943/44 zeigt.

An erster Stelle steht zwar noch das Lustspiel "Die zärtlichen Verwandten" von Benedix mit 66 Vorstellungen, doch schon an zweiter Stelle findet sich Lessings Trauerspiel "Miß Sara Sampson", das 65mal gespielt wurde, gefolgt von Ibsens Schauspiel "Nora", das 60 Wiederholungen erlebte.

F Abschließender Überblick über die Spielzeiten 1932/33
bis 1943/44 am Bayerischen Staatsschauspiel

I. Statistische Erfassung und Trendanalyse der Uraufführungen

Spielzeit	1932/33	33/34	34/35	35/36	36/37	37/38
-----------	---------	-------	-------	-------	-------	-------

Anzahl	4	7	6	7	7	3
--------	---	---	---	---	---	---

Prozent	16,6	30,4	18,2	21,9	25,9	10,3
---------	------	------	------	------	------	------

Spielzeit	1938/39	39/40	40/41	41/42	42/43	43/44
-----------	---------	-------	-------	-------	-------	-------

Anzahl	1	0	1	0	1	2
--------	---	---	---	---	---	---

Prozent	4	0	5,9	0	8,3	14,3
---------	---	---	-----	---	-----	------

Klar läßt sich der untersuchte Zeitraum hinsichtlich des Anteils der Uraufführungen an den Spielplänen in zwei Abschnitte, die jeweils durch eine einheitliche Tendenz charakterisiert sind, gliedern.

Die Spielzeiten 1932/33 bis 1936/37 zeichnet ein hoher Prozentsatz an Uraufführungen aus. Das Jahr 1938/39 markiert die Wende, auf das die zweite Phase folgt, die dadurch geprägt ist, daß

die UA nun nur noch einen verschwindend kleinen Teil der Spielpläne ausmachen. Im Zeitraum 1939/40 bis 1943/44 ist die Zahl der UA, die am Bayerischen Staatsschauspiel herausgebracht werden, gering.

Drei Gründe können zur Erklärung der Entwicklung der UA-Zahlen angeführt werden.

Erstens manifestiert sich in dem UA-Boom der ersten Spielzeiten nach der nationalsozialistischen Machtergreifung die kulturelle Erneuerungsabsicht des Regimes. Erfüllt vom Glauben an einen Neubeginn, beflügelt durch Anfangseuphorie, machten sich die Theaterleute in München daran, das geforderte nationalsozialistische Theater zu verwirklichen. Die Annahme von neuen Stücken neuer Autoren war das äußere Zeichen dieser Aufbruchsstimmung der ersten Jahre.

Die Konsolidierung des Regimes und die schmerzliche Erkenntnis, daß sich in dem Angebot an neuer Dramatik nur wenige qualitativ hochwertige Stücke befinden, bewirkte dann einen Rückgang der UA.

Zweitens hängen Auf- und Abschwung der UA-Zahlen mit dem Auf- und Abstieg der Kulturorganisationen Rosenbergs zusammen. In den Organen der Gruppe Theater im "Kampfbund für Deutsche Kultur" und der nationalsozialistischen Theatergemeinde wurden den Theatern regelmäßig eine Fülle neuer Stücke zur Aufführung empfohlen und massiv die Bekanntmachung unbekannter Autoren betrieben.

Das Münchner Staatsschauspiel griff etliche dieser Anregungen auf und brachte einige der vorgeschlagenen Werke in UA heraus. Mit der Auflösung der "NS Kulturgemeinde" (Ende 1937) endete auch ihre intensive Werbetätigkeit für Stücke und Autoren, die die Theater zu einigen dramaturgischen Entdeckungen veranlaßt hatte. Am Münchner Staatsschauspiel kehrte man schon zu in anderen Inszenierungen erprobten Schauspielen zurück.

Drittens hatte auch der Intendantenwechsel 1938/39 Auswirkungen auf die UA-Tätigkeit des Münchner Staatsschauspiels. Die neue Leitung beabsichtigte, die Zahl der UA einzuschränken.

Curt Langenbeck erklärte dazu im Sonderheft "Arbeit und Pläne":

In Bezug auf Bedeutung heischende Werke zeitgenössischer Autoren werden wir wie bisher entschiedene Vorsicht beobachten. Denn wir dürfen nicht durch bloßes Experimentieren ein Fundament gefährden, das zu bilden wir eben erst angefangen haben.¹

II. Statistische Erfassung und Trendanalyse der Stücke, die von der "NS Kulturgemeinde" den Theatern zur Aufführung empfohlen wurden

Spielzeit	1932/33	33/34	34/35	35/36	36/37	37/38
Anzahl	8	6	5	10	6	2
Prozent	33,3	26,1	15,1	33,2	22,2	6,9

Spielzeit	1938/39	39/40	40/41	41/42	42/43	43/44
Anzahl	1	2	2	1	0	0
Prozent	4	8	11,8	0	0	0

1 Curt Langenbeck, "Arbeit und Pläne", Sonderheft, S. 5

Ein Blick auf die Anteile der Stücke, die in den Organen des "Kampfbundes für Deutsche Kultur" und der "NS Kulturgemeinde" in positiven Gutachten vorgestellt wurden, in den Spielplänen 1932/33 bis 1943/44 ergibt folgendes Bild.

Der Abschnitt 1932/33 bis 36/37 weist einen hohen Prozentsatz der von den Kulturorganisationen empfohlenen Werke auf, wobei in die Spielzeiten 32/33 und 35/36 die Höhepunkte dieser Phase fallen. Ab 1937/38 kann ein starker Rückgang des Anteiles dieser Stücke an den Spielplänen festgestellt werden. Ab der Spielzeit 1942/43 werden die Empfehlungen der "NS Kulturgemeinde" für die Spielplangestaltung in München völlig unbedeutend, sie erscheinen nicht mehr in den Programmen.

Die Entwicklung des Anteils der von "Kampfbund" und "NS Kulturgemeinde" empfohlenen Stücke an den einzelnen Spielplänen ist eng verknüpft mit Aufstieg und Fall der Rosenbergschen Kulturorganisationen. Das Ende der "NS Kulturgemeinde" schlägt sich nieder in der Trendwende der Spielzeit 1937/38.

Auch die Schwankungen auf der Erfolgskurve der Spielplanpolitik, die von "Kampfbund" und "NS Kulturgemeinde" betrieben wurde, innerhalb der ersten Phase 1932/33 bis 1936/37 weisen eine Verbindung mit dem Stellenwert auf, den diese Vereinigungen zum jeweiligen Zeitpunkt in der nationalsozialistischen Kulturpolitik einnahmen. In der Spielzeit 1932/33, die den einen Höhepunkt des Trends der ersten Phase markiert, beherrschte der "Kampfbund" unumstritten das Feld der nationalsozialistischen kulturellen Aktivitäten.

Die "DBK" war zu diesem Zeitpunkt die einzige Fachzeitschrift, die nationalsozialistische Dramatik propagierte. Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung bot es sich daher für die neue, dem Nationalsozialismus nahestehende Zeitung des Münchner Staatsschauspiels an, auf die Spielplanvorschläge in

diesem Organ zurückzugreifen.

Der zweite Gipfel in der Saison 1935/36 fällt zusammen mit einer erneuten Stärkung der "NS Kulturgemeinde", die aufgrund der Konstitutionierung der Reichstheaterkammer und Reichsdramaturgie vorübergehend an Einfluß verloren hatte.

Der unter großem Werberummel von der "NS Kulturgemeinde" veranstaltete Kunstwinter 1934/35 mit seinen Modellaufführungen scheint auch die Münchner beeindruckt zu haben, sie orientierten sich wieder mehr an den Spielplanvorstellungen der Organisationen Rosenbergs.

Bei den Stücken, die ab 1937/38 noch vereinzelt als Empfehlungen der "NS Kulturgemeinde" und des "Kampfbundes" in den Spielplänen des Bayerischen Staatsschauspiels auftauchten, handelt es sich hauptsächlich um Werke, die nicht nur von den Vereinigungen Rosenbergs propagiert wurden, sondern auch die Anerkennung der Kulturpolitiker des Flügels um Goebbels fanden. So wurde zum Beispiel "Genie ohne Volk" in der "Bühne" mit großem Lob bedacht, "Struensee" von Otto Erler war ein Lieblingsstück von Schlösser, Kolbenheyers "Gregor und Heinrich" wurde einhellig von allen nationalsozialistischen Kulturpolitikern hochgeschätzt.

III. Statistische Erfassung und Trendanalyse ausländischer Dramen

Spielzeit	1932/33	33/34	34/35	35/36	36/37	37/38	38/39
	(2. Hälfte)						
Anzahl	5 (2)	2	9	5	5	6	5
Prozent	20,8 (8,3)	8,7	27,3	15,6	18,5	20,7	20

Spielzeit	1939/40	40/41	41/42	42/43	43/44
Anzahl	6	3	4	2	4
Prozent	24	17,6	25	16,7	28,6

Der Vergleich des prozentualen Anteils ausländischer Dramatik an den Spielplänen der einzelnen Spielzeiten ergibt folgendes Bild.

In der zweiten Hälfte der Spielzeit 1932/33 und in der Saison 1933/34 ist der Prozentsatz, den die Stücke fremdsprachiger Autoren in den Spielplänen ausmachen, extrem niedrig. Dann steigt er an und pendelt für den untersuchten Zeitraum zwischen 15,6 und 28,6 hin und her. Der Aufschwung in der Spielzeit 1934/35 ist das prägnanteste Merkmal der Entwicklungs-

kurve hinsichtlich des Anteils ausländischer Stücke an den Spielplänen. In den ersten Monaten und der ersten Spielzeit nach der nationalsozialistischen Machtergreifung übte die Leitung des Bayerischen Staatsschauspiels große Zurückhaltung gegenüber ausländischer Dramatik. Die Polemiken der Nationalsozialisten gegen die internationale Kunst, ihre Haßtiraden gegen alles Fremde, die vor allem in der Anfangsphase ihrer Machtergreifung besonders häufig und scharf waren, verursachten bei den Theaterleuten vielfach Unsicherheit, die sie dazu bewog, sich vorerst auf die deutsche Bühnendichtung zu beschränken.

Verzeichnis der ausländischen Dramatik aufgeschlüsselt nach Herkunftsländern

Spielzeit	1932/33	33/34	34/35	35/36	36/37	37/38	38/39
Frankreich	1	.	1		1	3	1
Skandinavien	2	2	1	1	3		
Italien			2				
Spanien							
England (ohne Shakespeare)						1	1
Westeuropa			1				
Osteuropa							
Griechenland							
England (Shakespeare)	2		4	4	1		

Spielzeit	1939/40	40/41	41/42	42/43	43/44
-----------	---------	-------	-------	-------	-------

Frankreich					
------------	--	--	--	--	--

Skandinavien					1
--------------	--	--	--	--	---

Italien	1	1	3	1	1
---------	---	---	---	---	---

Spanien	2				1
---------	---	--	--	--	---

England (ohne Shakespeare)					
-------------------------------	--	--	--	--	--

Westeuropa					
------------	--	--	--	--	--

Osteuropa		1			
-----------	--	---	--	--	--

Griechenland	1				1
--------------	---	--	--	--	---

England (Shakespeare)	2	1	1	1	
--------------------------	---	---	---	---	--

Verzeichnis der ausländischen Dramatik aufgeschlüsselt nach
Herkunftsländern für die Spielzeiten vor und nach Kriegsbeginn

Spielzeit	1932/33 - 1938/39	1939/40 - 1943/44
Frankreich	19,4 %	0 %
Skandinavien	25,0 %	5,3 %
Italien	13,9 %	36,8 %
Spanien	0 %	15,8 %
England (ohne Shakespeare)	5,6 %	0 %
Westeuropa	2,8 %	0 %
Osteuropa	0 %	5,3 %
Griechenland	0 %	10,5 %
England (Shakespeare)	33,3 %	26,3 %

Aufschlußreich ist die Aufschlüsselung ausländischer Dramatik hinsichtlich der Herkunftsländer der Autoren für die Spielzeiten vor und nach Kriegsbeginn.

Für die Abschnitte 1932/33 bis 1938/39 und 1939/40 bis 1943/44 lassen sich deutlich unterschiedliche Trends ausmachen. Im ersten Zeitraum haben die Dramen Shakespeares, die wegen ihrer Sonderstellung, die ihnen in der Rezeption des Dritten Reiches zukam, extra aufgeführt werden, mit 33,3 % den größten Anteil innerhalb der fremdsprachigen Bühnendichtung, die in die Spielpläne des Bayerischen Staatsschauspiels aufgenommen wurde. Die zweitstärkste Gruppe bilden mit 25 % die Stücke skandinavischer Autoren.

An dritter Stelle dieser Liste liegen die Werke französischer Verfasser, die mit 19,4 % in den Programmen vertreten sind.

Im zweiten Abschnitt, der die Spielzeiten 1939/40 bis 1943/44 umfaßt, dagegen ist die französische Dramatik völlig aus den Spielplänen verschwunden. Diese werden jetzt dominiert von Schauspielen italienischer Provenienz, die mit 36,8 % den höchsten Anteil haben, während sie im ersten Zeitraum mit 13,9 % nur den vierten Platz einnehmen.

Sie verweisen Shakespeares Dramen, die zuvor das stärkste Kontingent hatten, auf den zweiten Rang. Ihr Prozentsatz beträgt für die Spielzeiten 1939/40 bis 1943/44 26,3. Neu hinzugekommen sind in diesem Zeitraum Stücke spanischer Dichter, die mit 15,8 % am Ausländer-Spielplan beteiligt sind und damit den dritten Platz einnehmen. Zum ersten Mal wurden auch Schauspiele der griechischen Antike in das Programm aufgenommen, an dem sie in der Statistik ausländischer Dramatik einen Anteil von 10,5 % haben.

Der Beginn des Zweiten Weltkrieges markiert eine deutliche

Zäsur in der Spielplanpolitik des Bayerischen Staatsschauspiels hinsichtlich der Wahl ausländischer Dramatik. In München bevorzugte man in der ersten Periode die nach nationalsozialistischem Verständnis nordische Dramatik der Skandinavier und Shakespeares, die zusammen über 50 % des Ausländer-Spielplanes ausmachen. Das läßt auf eine starke Ausrichtung der Theaterleitung nach der rassenideologischen Norm schließen. Der relativ starke Anteil französischer Stücke in diesem Abschnitt fällt auf die Zeit 1936/37 bis 1938/39, in der das konsolidierte nationalsozialistische Regime nach internationaler Anerkennung strebte und sich dem Ausland gegenüber etwas öffnete.

Die Hinwendung des Staatsschauspiels zu französischer Dramatik gerade in dieser Phase entsprach genau der damals aktuellen politischen Entwicklung. Hier scheint sich eine Umorientierung von der rassenideologischen auf die politische Norm anzubahnen. Tatsächlich werden 1936/37 zum letzten Mal bis auf Ibsens "Nora" 1943/44, die nicht hauptsächlich unter dem Aspekt nordischer Dichtung zu betrachten ist (vgl. E XIII, S. 6), Stücke skandinavischer Autoren in den Spielplan aufgenommen. Im zweiten Abschnitt 1939/40 bis 1943/44 konzentrierte sich das Bayerische Staatsschauspiel bei der Wahl ausländischer Dramatik auf die der mit dem nationalsozialistischen Regime befreundeter und verbündeter Länder, auf die Bühnendichtung Spaniens und Italiens. Spanische und italienische Stücke nehmen über 50 % des Ausländer-Spielplans ein. Der Anteil von Shakespeares Dramen geht in den Spielzeiten des Krieges gegenüber denen des Friedens trotz der zahlreichen Beteuerungen der nationalsozialistischen Kulturpolitiker, daß die Stücke des Dichters auch weiterhin auf der Bühne gespielt werden können, zurück. Hinter dieser Entwicklung steht wiederum die

politische Norm, der nun gegenüber der rassischen das größere Gewicht zukommt.

Der Krieg mit England, dem erbittertesten und ausdauerndsten Gegner des nationalsozialistischen Deutschlands, führt zur Einschränkung der Stücke des als nordisch eingestuften Dichters auf deutschen Bühnen.

So wurde dem Bayerischen Staatsschauspiel das Projekt, nach der Einstudierung "Richards II." und "Richards III." den Zyklus der Königsdramen Shakespeares fortzusetzen, nach 1939 aufgegeben.

Curt Langenbeck erklärte dazu 1941:

Denjenigen unserer Freunde, die immer wieder die Fortsetzung der Königsdramen von uns wünschen, möchte der Intendant sagen, daß dieses Unternehmen sicher durchgeführt werden wird. Zur Zeit sind aber einige Besetzungsschwierigkeiten hinderlich, die nicht ohne weiteres überwunden werden können. Außerdem ist nicht einzusehen, warum gerade jetzt englische Nationalgeschichte dargestellt werden soll - gleich, wie frei und schön Shakespeare die Kette blutiger Prozesse und Vorgänge behandelt hat.¹

Die Wahl der ausländischen Dramatik für die Spielpläne des Bayerischen Staatsschauspiels wird nach 1939 von der politischen Norm bestimmt. Die Aufnahme der antiken griechischen Tragödien in die Spielpläne 1939/40 und 1943/44, die hauptsächlich auf der Vorliebe Langenbecks für diese beruhen dürfte, entspricht nicht ohne weiteres der politischen Norm, der sie aber auch nicht entgegensteht. Der Dramaturg jedoch bietet Interpretationen für diese Dramen, in denen sie so gedeutet werden, daß sie sich zur Unterstützung nationalsozialistischer Politik eignen und damit ebenfalls die politische Norm erfüllen.

¹ Curt Langenbeck, Anmerkungen zum Spielplan des Prinzregententheaters und zum Erfolg der "Elektra". Programmzettel Pth vom 25.11.1942

IV. Statistische Erfassung und Trendanalyse zeitgenössischer Dramen

Spielzeit	1932/33	33/34	34/35	35/36	36/37	37/38
Anzahl	13	14	14	21	14	15
Prozent	54,2	60,9	42,4	65,7	51,9	51,7

Spielzeit	1938/39	39/40	40/41	41/42	42/43	43/44
Anzahl	11	11	9	7	7	7
Prozent	44	44	52,9	43,8	58,3	50

Der Anteil der zeitgenössischen Dramatik an den Spielplänen 1932/33 bis 1943/44 ist relativ hoch. Er schwankt zwischen 44 % und 65,7 %. Die Höhepunkte liegen in der zweiten Hälfte der Spielzeit 1932/33, 1933/34 und 1935/36, in denen der Prozentsatz der kontemporären Stücke am jeweiligen Programm über 60 beträgt. Der Aufschwung der ersten beiden Jahre hängt wiederum mit der schon beschriebenen Aufbruchstimmung der Zeit nach der nationalsozialistischen Machtergreifung und der von 1935/36 mit der erneuten Stärkung des Rosenberg-Flügels in

der nationalsozialistischen Kulturpolitik zusammen.

V. Statistische Erfassung und Trendanalyse klassischer Dramen

Spielzeit	1932/33	33/34	34/35	35/36	36/37	37/38
Anzahl	6	5	10	6	6	7
Prozent	25	21,7	30,3	18,7	22,2	24,1

Spielzeit	1938/39	39/40	40/41	41/42	42/43	43/44
Anzahl	9	8	4	4	3	2
Prozent	36	28	23,5	25	25	14,3

Der Anteil der Klassiker an den Spielplänen 1932/33 bis 1943/44 schwankt zwischen 14,3 und 36 %.

Abgesehen von den Tiefpunkten, die die Kurve in der zweiten Spielzeithälfte 1932/33 und in der Spielzeit 1935/36 beschreibt, zeigt die Entwicklungslinie hinsichtlich des Anteils der klassischen Dramatik keine allzu großen Schwankungen. Sie weist auf ein kontinuierliches Interesse des Bayerischen Staatsschau-

spiels während des Dritten Reiches an diesen Bühnenwerken hin.

Die Tiefpunkte dieser Kurve hängen direkt mit den Höhenpunkten der Entwicklungslinie hinsichtlich der Prozentsätze der zeitgenössischen Dramatik zusammen:

Nehmen kontemporäre Stücke viel Raum im Spielplan einer Saison ein, bleibt nur wenig Platz für die klassischen Werke.

VI. Statistische Erfassung und Trendanalyse älterer Dramen

Spielzeit	1932/33	33/34	34/35	35/36	36/37	37/38
Anzahl	0	2	0	0	2	0
Prozent	0	8,7	0	0	7,4	0

Spielzeit	1938/39	39/40	40/41	41/42	42/43	43/44
Anzahl	0	1	1	1	0	1
Prozent	0	4	5,9	6,2	0	7,1

Ab und zu tauchen vereinzelt in den Programmen des Bayerischen Staatsschauspiels Werke älterer Autoren auf, denen es bis

1933 nicht gelungen war, sich einen festen Platz im Repertoire der Bühnen zu erobern. Ihr Anteil neben der zeitgenössischen, klassischen und ausländischen Dramatik an den Spielplänen des Bayerischen Staatsschauspiels ist verschwindend gering.

Die Kampagne nationalsozialistischer Kulturpolitiker und Literaturwissenschaftler für die "verkannten Dichter" und ihre Aufforderungen an die Theater, "zur Wiedergutmachung" sich deren Stücke anzunehmen, wirkten sich auf die Spielplangestaltung des Bayerischen Staatsschauspiels nur wenig aus.

VII. Verzeichnis nationalsozialistischer Dramen

Die bekanntesten Dichter des Dritten Reiches sind jeweils mit mindestens einem für die nationalsozialistische Bühnenliteratur wichtigen Stück in den Spielplänen 1932/33 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels vertreten. Die Schauspiele verteilen sich regelmäßig über alle Spielzeiten. Folgende Dramen wurden aufgeführt:

Hanns Johst:	"Schlageter" (vgl. Spielzeit 1932/33)
Hanns Johst:	"Thomas Paine" (vgl. Spielzeit 1935/36)
Friedrich Forster:	"Alle gegen einen, einer für alle" (vgl. Spielzeit 1933/34)
Friedrich Bethge:	"Marsch der Veteranen" (vgl. Spielzeit 1935/36)
Hans Rehberg:	"Der Siebenjährige Krieg" (vgl. Spielzeit 1938/39)

Curt Langenbeck:	"Der Hochverräter" (vgl. Spielzeit 1938/39)
Eberhard W. Möller:	"Frankenburger Würfelspiel" (vgl. Spielzeit 1939/40)
Erwin G. Kolbenheyer:	"Gregor und Heinrich" (vgl. Spielzeit 1940/41)
Hans Schwarz:	"Caesar" (vgl. Spielzeit 1942/43)

In den Spielplänen 1932/33 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels findet sich eine repräsentative Auswahl der Dramatik des Dritten Reiches.

VIII. Verzeichnis der meist gespielten Autoren

Erstellt man ein Verzeichnis der Autoren nach Anzahl der Produktionen, mit denen ihre Stücke im Spielplan des Bayerischen Staatsschauspiels im untersuchten Zeitraum vertreten waren, ergibt sich folgende Reihung:

1. Shakespeare

Seine Dramen lieferten die Spielvorlagen für 17 Inszenierungen. (1932/33 "Romeo und Julia", "Macbeth"; 1934/35 "Viel Lärm um nichts", "Die lustigen Weiber von Windsor", "Maß für Maß", "König Lear"; 1935/36 "Der Widerspenstigen Zähmung", "Der Sturm", "Was Ihr wollt", "Ein Sommernachtstraum"; 1936/37 "König Richard II" ; 1937/38 "König Richard III"; 1939/40 "Othello", "Komödie der Irrungen"; 1940/41 "Was Ihr wollt"; 1941/42 "Macbeth"; 1942/43 "Wie es Euch gefällt")

2. Schiller, Ludwig Thoma

Ihre Stücke lieferten die Spielvorlagen für je 11 Inszenierungen.

Schiller

(1934/35 "Kabale und Liebe", "Der Neffe als Onkel, ich habe mich rasieren lassen", "Wilhelm Tell", "Maria Stuart";
1935/36 "Die Jungfrau von Orleans"; 1936/37 "Wilhelm Tell";
1937/38 "Wallenstein"; 1938/39 "Turandot"; 1939/40 "Wilhelm Tell", "Die Räuber"; 1940/41 "Maria Stuart")

Ludwig Thoma

(1932/33 "Lokalbahn", "Medaille"; 1934/35 "Magdalena"; 1935/36 "Lokalbahn", "Medaille"; 1936/37 "Kleine Verwandten", "Brautschau", "Lottchens Geburtstag", "Moral"; 1937/38 "Der alte Feinschmecker"; 1938/39 "Brautschau", "Waldfrieden", "1. Klasse"; 1939/40 "Dachserien", "Medaille"; 1941/42 "Magdalena"; 1942/43 "Lokalbahn"; 1943/44 "Moral")

Im Jubiläumsjahr 1935/36 wurden drei Dramen von Schiller herausgebracht. Sein Schauspiel "Wilhelm Tell", das anfangs von den Nationalsozialisten besonders geschätzt wurde, wurde am Bayerischen Staatsschauspiel von 1932/33 bis 1943/44 gleich dreimal einstudiert.

Das Bayerische Staatsschauspiel hielt sich bei der Wahl der Schillerdramen für seinen Spielplan an die von den Nationalsozialisten favorisierten Stücke.

Seit 1933 kam es bei Aufführungen von Schillers "Don Carlos" immer wieder zu demonstrativen Beifallskundgebungen des Publikums bei den berühmten Worten Posas "Geben Sie Gedankenfreiheit" (III, 10). Bei der Premiere von Jürgen Fehlings

radikaler Inszenierung des Schauspiels in Hamburg 1935 applaudierten die Besucher an dieser Stelle minutenlang auf offener Szene.¹

Diese Vorfälle wiesen jeder Theaterleitung eine Möglichkeit, ihre Distanz zum Regime auszudrücken, wenn sie daran interessiert war. In Kollusion mit den Zuschauern konnte eine Aufführung des "Don Carlos" zu einer Manifestation der politischen Opposition im nationalsozialistischen Deutschland werden. Diese Chance ließ sich das Bayerische Staatsschauspiel entgehen. Obwohl das Drama im Dritten Reich nicht verboten war, wurde es an diesem Theater nicht inszeniert.

Für seine Ludwig-Thoma-Abende griff das Bayerische Staatsschauspiel auf die gängigen und erprobten Stücke des Dichters zurück, wobei das Volksstück "Magdalena", die Komödie "Moral" und die meisten der Schwänke zweimal, "Lokalbahn" und "Medaille" sogar dreimal, einstudiert wurden.

3. Goethe

Seine Dramen lieferten die Spielvorlagen für zehn Inszenierungen.

(1932/33 "Die Geschwister"; 1933/34 "Clavigo"; 1934/35 "Götz von Berlichingen"; 1935/36 "Lila!"; 1937/38 "Stella", "Faust"; 1938/39 "Iphigenie", "Faust"; 1939/40 "Egmont"; 1940/41 "Götz von Berlichingen")

Das Bayerische Staatsschauspiel bevorzugte wiederum die Dramen aus dem Werk des Dichters, denen auch das Wohlwollen der nationalsozialistischen Kulturführung galt. Seine Schauspiele "Götz von Berlichingen" und "Faust", die von Schlösser immer wie-

1 Vgl. Georg Ruppelt, Schiller im nationalsozialistischen Deutschland, S. 113 ff.

der lobend hervorgehoben wurden, wurden jeweils zweimal produziert. Jedoch wurden auch Stücke des Dramatikers auf die Bühne gebracht, die von den Nationalsozialisten nicht so gerne gesehen wurden, da sie sich nicht für ihre Ziele und Zwecke mißbrauchen ließen. "Clavigo", "Stella", "Iphigenie auf Tauris" gehören in diese Kategorie der von den Nationalsozialisten zwar geduldeten, aber nicht sonderlich geschätzten Schauspiele.

4. Kleist

Seine Dramen lieferten die Spielvorlagen für neun Inszenierungen.

(1932/33 "Amphitryon", "Krug", "Käthchen"; 1934/35 "Prinz von Homburg"; 1935/36 "Penthesilea"; 1936/37 "Käthchen"; 1938/39 "Amphitryon"; 1939/40 "Krug"; 1941/42 "Penthesilea")

Von den beiden von den Nationalsozialisten bevorzugten vaterländisch-historischen Schauspielen des Dramatikers findet sich im Repertoire des Staatsschauspiels nur "Prinz von Homburg", während die "Hermannsschlacht" nicht in den Spielplan des Theaters aufgenommen wurde.

5. Grillparzer

Seine Dramen lieferten die Spielvorlagen für sieben Inszenierungen des Bayerischen Staatsschauspiels.

(1933/34 "Weh dem der lügt"; 1934/35 "Des Meeres und der Liebe Wellen"; 1937/38 "Der Traum ein Leben"; 1938/39 "König Ottokars Glück und Ende"; 1940/41 "Medea"; 1941/42 "Des Meeres und der Liebe Wellen"; 1942/42 "Sappho")

Das dramatische Werk des österreichischen Poeten , der von Schlösser als der "größte aller ostmärkischen Dichter"¹ gelobt wurde, wurde am Bayerischen Staatsschauspiel mit konstantem Interesse gepflegt.

Im Lauf der Spielzeiten 1932/33 bis 1943/44 wurde beinahe sein gesamtes Oeuvre am Residenztheater und Prinzregententheater inszeniert, ausgenommen davon blieb natürlich sein Trauerspiel "Die Jüdin von Toledo", die Charakterisierung und das mitleiderregende Schicksal der Titelheldin entsprachen nicht der rassenideologischen Norm.

6. Hauptmann

Sechs seiner Dramen wurden im untersuchten Zeitraum am Münchner Staatsschauspiel herausgebracht.

(1932/33 "Hanneles Himmelfahrt"; 1934/35 "Biberpelz"; 1935/36 "Rose Bernd"; 1937/38 "Florian Geyer"; 1940/41 "Kollege Crampton"; 1942/43 "Schluck und Jau")

Die Anzahl der am Bayerischen Staatsschauspiel produzierten Stücke von Hauptmann ist erstaunlich, da der Dramatiker von den Nationalsozialisten lediglich widerwillig geduldet wurde. Jedoch ist die Auswahl, die das Bayerische Staatsschauspiel aus seinen Werken traf, auch nicht sonderlich brisant, man konzentrierte sich auf seine Komödien, die Schlösser wegen ihres "feineren Humors"² für geeignet hielt, "die im Alltag verkrampten Gemüter durch heitere Darbietungen zu lösen."

1 Rainer Schlösser, Goethe als Großdeutscher, S. 5

2 Rainer Schlösser, Das Volk und seine Bühne, S. 30

"Florian Geyer" und "Rose Bernd" konnten so interpretiert werden, daß sie für den Nationalsozialismus nicht mehr gefährlich waren.¹

7. Raimund, Lessing, Forster

Ihre Dramen lieferten die Spielvorlagen für jeweils fünf Inszenierungen des Bayerischen Staatsschauspiels.

Raimund

(1932/33 "Bauer als Millionär"; 1934/35 "Verschwender"; 1938/39 "Alpenkönig und Menschenfeind"; 1939/40 "Bauer als Millionär"; 1941/42 "Verschwender")

Lessing

(1934/35 "Emilia Galotti"; 1937/38 "Emilia Galotti"; 1939/40 "Philotas"; 1940/41 "Minna von Barnhelm"; 1943/44 "Miß Sara Sampson")

Forster

(1933/34 "Alle gegen einen, einer für alle"; 1935/36 "Die Weiber von Redditz"; 1940/41 "Hampelmann und Hampelfrau"; 1940/41 "Gastspiel in Kopenhagen"; 1941/42 "Robinson soll nicht sterben")

Ab der Spielzeit 1938/39, nach dem Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich, wandte sich das Bayerische Staatsschauspiel verstärkt den Zaubermärchen des österreichischen Dichters Raimund zu, von denen ab diesem Wendepunkt bis zur Schließung der Theater drei inszeniert wurden, während bis dahin nur ein Stück des Dramatikers in den Spielplan aufgenommen worden war ("Bauer als Millionär" wurde in der ersten Hälfte der Spielzeit

¹ Vgl. Bert Brecht, Das Interesse an Kunst. Gesammelte Werke 18, Schriften zur Literatur und Kunst. S. 256 ff.

1932/33 herausgebracht).

Die intensivierte Pflege des Werkes von Raimund nach 1938 entsprach der politischen Norm.

Seit der Spielzeit 1934/35 finden sich kontinuierlich Produktionen mit Lessings Dramen im Programm des Bayerischen Staatsschauspiels, darunter zwei Inszenierungen seines Trauerspiels "Emilia Galotti".

Im Residenztheater und Prinzregententheater wurden alle bekannteren Werke des Dramatikers einstudiert mit Ausnahme seines dramatischen Gedichts "Nathan der Weise". Aussage dieses Stückes, die Dramatisierung des Titelhelden, sein Appell an die Toleranz widerspricht zutiefst der nationalsozialistischen rassenideologischen und politischen Norm.¹

"Nathan der Weise", das programmatische Drama der Aufklärung, konnte von den Nationalsozialisten nicht vereinnahmt werden. Das Verfahren, das sie zur Annexion der anderen Schauspiele Lessings anwandten, nämlich zugunsten der nationalen Norm die aufklärerischen Absichten der Stücke zu vernachlässigen, funktionierte hier nicht. Der Aufruf zur Vernunft, das Eintreten für humanitäre Ideale sind in dem letzten Werk Lessings unüberhörbar.

Forster gehört zu den von der "NS Kulturgemeinde" favorisierten Dramatikern. Seine Stücke sind entweder harmlos oder entsprechen der politischen Norm.

8. Hebbel, Anzengruber

Ihre Dramen lieferten die Spielvorlagen für jeweils vier Inszenierungen des Bayerischen Staatsschauspiels.

1 Anm.: Ende des Zweiten Weltkrieges wurde "Nathan der Weise" am Bayerischen Staatsschauspiel herausgebracht. Die Inszenierung, die 183 Vorstellungen erlebte, gehört zu den erfolgreichsten der Nachkriegszeit an diesem Theater.

Hebbel

(1933/34 "Agnes Bernauer"; 1936/37 "Genoveva"; 1938/39 "Nibelungen"; 1943/44 "Agnes Bernauer")

Anzengruber

(1935/36 "Kreuzelschreiber"; 1937/38 "Der Pfarrer von Kirchfeld"; 1938/39 "Meineidbauer; 1939/40 "Doppelselbstmord")

Die Stellung, die Hebbel mit vier Produktionen seiner Dramen im Spielplan des Bayerischen Staatsschauspiels einnimmt, entspricht nicht ganz der ungemeinen Wertschätzung, die dem Dichter nationalsozialistisch orientierte Literaturwissenschaftler und die Kulturführung des Dritten Reiches entgegenbrachten, nach deren Wünschen müßte das Werk des Dramatikers in einer größeren Anzahl von Inszenierungen im Programm des Theaters vertreten sein.

Die Auswahl der Stücke in München, die Einstudierung der "Nibelungen" und die zweifache Inszenierung des "Agnes Bernauer" jedoch konvergiert mit nationalsozialistischen Praeferenzen.

Die Produktion der Stücke Anzengrubers erfüllten die politische Norm, die ersten zwei Inszenierungen unterstützten die kirchenfeindliche Haltung und Politik des nationalsozialistischen Regimes, die beiden letzten dienten dazu, mit dem Hinweis auf die kulturelle Verwandtschaft Österreichs und Deutschlands die nationalsozialistische These vom Großdeutschen Reich zu untermauern.

Das Verzeichnis der meistgespielten Autoren weist bis auf Forster nur Klassiker der Bühnendichtung und bis auf Shakespeare, der die Liste anführt, nur deutschsprachige Autoren auf. Mit Ausnahme von Gerhart Hauptmann, dessen Werk nach nationalsozialistischen Vorstellungen wahrscheinlich zu stark im Spielplan vertreten war, gehören alle aufgeführten Autoren zu den von den Nationalsozialisten geschätzten Dramatikern. Den-

noch erfüllte die Programmgestaltung des Bayerischen Staatsschauspiels nicht vollkommen die Wünsche der Kulturführung. Den wiederholten Aufrufen der verschiedenen Kulturfunktionäre, Grabbe in den Spielplan zu nehmen, wurde in München nicht Folge geleistet. Weder am Prinzregententheater noch am Residenztheater wurde ein Stück des vom Reichsdramaturgen favorisierten Dichters herausgebracht. Welche Gründe dieser Entscheidung zugrundeliegen, konnte nicht ermittelt werden. Auch eine konsequentere Hinwendung zu nationalsozialistischen Dramatikern, deren Gewicht in der Spitzengruppe der meistgespielten Autoren unbedeutend ist, und zu dem von den Literaturwissenschaftlern des Dritten Reiches begünstigten Hebbel, der in dem Verzeichnis keine führende Position einnimmt, wäre sicher den Absichten der nationalsozialistischen Kulturpolitiker entgegengekommen.

Im großen und ganzen jedoch entsprach die Spielplangestaltung des Bayerischen Staatsschauspiels den nationalsozialistischen Richtlinien, sie verstößt gegen keine der geltenden Normen. Die rassenideologische Norm wurde strikt eingehalten, die politische Norm wurde in vielen Fällen, auf die bei der Untersuchung der Spielpläne eingegangen wurde, explizit erfüllt, auch die nationale Norm wurde berücksichtigt.

Den zwei Skandalen um die Aufführungen von Timmermanns "Der Pfarrer vom blühenden Weinberg" und Langenbecks "Das Schwert" lagen Normenkonflikte zugrunde; die nach wenigen Vorstellungen abgesetzten Stücke genügten jeweils einer Norm und verletzten eine andere. Infolge der rassenideologischen Norm bevorzugten die Nationalsozialisten in der zweisprachigen belgischen Literatur die der Flamen, der niederländisch sprechenden Volksgruppe, die von ihnen der nordischen Rasse zugerechnet wurden, gegenüber dem Schrifttum der französischen Wallonen. Die Einstudierung eines Stückes des flämischen Dichters Timmermanns

entsprach der rassenideologischen Norm, der engagierte Katholizismus des Dramatikers dagegen widersprach der kirchenfeindlichen Politik des nationalsozialistischen Regimes und damit der politischen Norm.

Langenbecks Drama lieferte Argumente und Rechtfertigungen für den imperialistischen Krieg des Dritten Reiches und genügte damit durchaus der politischen Norm. Zum Zeitpunkt der Uraufführung in München dagegen widersprach das friedliche Ende des Schauspiels der aktuellen politischen Situation, in Bezug auf diese erfüllte das Stück nicht die politische Norm. Der Widerstreit der allgemeinen politischen und der besonderen politischen Norm führte zur Absetzung der Inszenierung.

9. Verzeichnis der beim Publikum erfolgreichsten Produktionen

Erstellt man ein Verzeichnis der erfolgreichsten Inszenierungen, ergibt sich folgende Reihung:

1. "Schwarzbrot und Kipfel", Schulenburg	119	Aufführungen
2. "Pfingstorgel", Lippl	112	"
3. "Maria Stuart", Schiller	110	"
3. "Protektion", Davis	110	"
4. "Iphigenie auf Tauris", Goethe	97	"
("Wilhelm Tell", Schiller, in 3 Inszenierungen insgesamt	92	")
5. "Der Widerspenstigen Zähmung", Shakespeare	91	"
6. "Das Glas Wasser", Scribe	90	"
7. "Madame Sans-Gêne", Sardou	80	"
7. "Medea", Grillparzer	80	"
7. "Tegernseer im Himmel", Stempflinger	80	"
8. "Die zärtlichen Verwandten", Benedix	66	"
9. "Die Nacht in Siebenbürgen", Schreyvogel	65	"
9. "Miß Sara Sampson", Lessing	65	"
10. "O diese Kinder", Gherardi	61	"
11. "Nora", Ibsen	60	"

In der Liste der erfolgreichsten Inszenierungen finden sich neben zwei Volksstücken ausschließlich Werke der klassischen Bühnendichtung und aus dem Unterhaltungsgenre.

Unter den Produktionen mit den höchsten Aufführungszahlen finden sich etliche Stücke, die von den Nationalsozialisten keineswegs gerne gesehen wurden, sondern von ihnen gerade noch toleriert wurden.

Die geschickt gebauten und bühnenwirksamen Komödien Werner von der Schulenburgs, dessen "Schwarzbrot und Kipfel" das am häufigsten gespielte Stück am Bayerischen Staatsschauspiel im untersuchten Zeitraum war und sich über 4 Spielzeiten von 1935/36 bis 1938/39 im Repertoire des Theaters halten konnte, wurden gerade wegen ihrer handwerklichen Fähigkeit von der "NS Kulturgemeinde" abgelehnt. Diese Vereinigung stand auch den *pièces bien faites* der französischen Theaterautoren Sardou und Scribe negativ gegenüber.

Die beiden Dramen "Maria Stuart" von Schiller und "Iphigenie auf Tauris" von Goethe, die in dem Verzeichnis auftauchen, gehören nicht zu dem von den Nationalsozialisten bevorzugten im Werk der Dichter.

Das bei den Nationalsozialisten so beliebte Schauspiel "Wilhelm Tell" mußte dreimal herausgebracht werden, ehe es mit 92 Vorstellungen in der ersten Gruppe der erfolgreichsten Inszenierungen einen Platz für sich beanspruchen konnte.

In der Liste finden sich keine nationalsozialistischen Tendenzstücke.

Unter diesen nehmen die Dramen "Alle gegen einen, einer für alle" von Forster und "Uta v. Hamburg" von Dhünen mit je 32 Aufführungen den ersten Platz ein.

Das Verzeichnis der Inszenierungen der bekannteren national-

sozialistischen Tendenzstücke am Bayerischen Staatsschauspiel unter Berücksichtigung der Anzahl der Vorstellungen, die sie an diesem Haus erreichten, sieht folgendermaßen aus:

1. "Alle gegen einen, einer für alle", Forster	32 Aufführungen	
1. "Uta von Naumburg", Dhünen	32	"
2. "Gregor und Heinrich", Kolbenheyer	31	"
3. "Der Hochverräter", Langenbeck	30	"
4. "Schlageter", Johst	22	"
5. "Der siebenjährige Krieg", Rehberg	17	"
5. "Caesar", Schwarz	17	"
6. "Der Kaiser und der Löwe", Schäfer	10	"
7. "Thomas Paine", Johst	9	"
8. "Marsch der Veteranen", Bethge	8	"
9. "Aufbruch in Kärnten", Möller	7	"
10. "Frankenburger Würfelspiel", Möller	6	"
10. "Siegfried", Bacmeister	6	"

Die Summe aller Vorstellungen der oben angeführten 13 nationalsozialistisch orientierten Dramen ist mit 227 etwas kleiner als die Summe der Vorstellungen der beiden ersten Stücke aus dem Verzeichnis der erfolgreichsten Inszenierungen, die sich auf 231 beläuft. Dieser Vergleich zeigt die relative Erfolglosigkeit der nationalsozialistischen Dramatik beim Münchner Publikum. Die Zahlen verdeutlichen, daß es nicht gelungen ist, das Interesse der Zuschauer für die Tendenzstücke im gleichen Maße wie für die klassische und unterhaltende Bühnendichtung zu gewinnen.

Schlußbetrachtung

Dramatiker, Schauspieler und Zuschauer ermöglichen und garantieren die Existenz und, in Krisenzeiten, das Überleben des Theaters.¹

Im Dritten Reich wurde die Requirierung der Theater für außertheatrale, ideologische und politische Zwecke angestrebt. Das Theater sollte, wie schon seine Eingliederung in das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda indiziert, ein Ort der Manipulation und Indoktrination werden. Personal- und Spielplanpolitik waren die Mittel, die die nationalsozialistische Kulturführung zur Verwirklichung des Telos einsetzten. Die spielplanpolitischen Maßnahmen bestanden in der Zensur des gesamten Bestandes der Bühnendichtung und in der Werbung für nationalsozialistische Dramatik. Durch restriktive und fördernde Maßnahmen sollten die Spielplanprofile der Theater auf nationalsozialistischen Kurs gebracht werden.

Keinem Theater im Dritten Reich war es möglich, sich gänzlich dem massiven Druck und der Einflußnahme der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu entziehen. Auch die Leitung des Bayerischen Staatsschauspiels konnte und wollte sich nicht, wie die positive Stellung der beiden Intendanten und des Chefdramaturgen der zweiten Ära zum Nationalsozialismus vermuten läßt, den Forderungen und Wünschen der nationalsozialistischen Kulturorganisationen und -institutionen versperren.

Zusammenfassend muß festgestellt werden, daß sich die Spielplangestaltung des Theaters im Rahmen des Erwünschten und Erlaubten hielt. Dennoch war es keine nationalsozialistische Musterbühne. Das ist hauptsächlich ein Verdienst des Münchner

1 Klaus Lazarowicz, Triadische Kollusion, S. 46

Publikums, das sich beharrlich weigerte, sich durch Tendenzstücke zum Objekt der Bevormundung und Lenkung degradieren zu lassen. Es versagte der nationalsozialistischen Dramatik seine Kollusionsbereitschaft. Die meisten der nationalsozialistischen Tendenzstücke, vor allem die große Zahl der unsäglich schwachen und simplen Werke, die auf Empfehlung des "Kampfbundes für deutsche Kultur" in den ersten Monaten nach der nationalsozialistischen Machtergreifung die Programme überschwemmen, verletzten das "principium collusionis"¹, platt und penetrant verkündeten sie ihre Botschaft.

Die Zuschauer wichen auf die klassische Bühnendichtung, hauptsächlich auf die unbelastete, das heißt die, die von den Nationalsozialisten nicht für ihre Zwecke annektiert wurde, und auf die harmlose, unpolitische Unterhaltungsdramatik aus. Die klassischen Schauspiele weckten und befriedigten noch am ehesten die Lust der Zuschauer am Mitdenken.

Allerdings machte das Bayerische Staatsschauspiel seinen Besuchern, soweit aus den Spielplänen ersichtlich, kein Angebot zur konspirativen Kollusion. Sie ist eines der wenigen Mittel im autoritären Staat, in dem jede politische Opposition kriminalisiert und verfolgt wird, Kritik am Regime zu bekunden. Den Vorgang der konspirativen Kollusion muß man sich wie folgt vorstellen.

Die Theatermacher offerieren den Besuchern verbale und non-verbale Allusionen und Ambiguitäten, die dem Zuschauer un-zweideutig zweideutig Systemkritisches zu verstehen geben. Diese oppositionellen Botschaften können von ihm, wenn er ein

1 Vgl. Klaus Lazarowicz, a.a.O., S. 57

geübter und versierter Theatergänger ist, kolludierend in oppositioneller Tendenz komplementiert werden.

Dieser Prozeß ermöglicht es dem Theater in einem autoritären Staat zu einem Ort zu werden, an dem sich Widerstand manifestieren kann. Er stellt hohe Anforderungen an Autor, Schauspieler und Zuschauer und zeugt von einer großen Theatertradition. Zu seiner Konstituierung bedarf es neben qualitätsvollen Spielvorlagen, die vielschichtig einen großen Interpretationsspielraum gewähren, und geschickten Theaterleuten auch Zuschauer, die in der Zuschaukunst trainiert sind.

Diese Chance, die dem Theater in einem autoritären Staat gegeben ist, wurde vom Münchner Staatsschauspiel nicht genutzt. Im Gegenteil, man bemühte sich geflissentlich, den spielplanpolitischen Vorstellungen und Vorschriften der Kulturpolitiker zu entsprechen. Der eigentliche Widerstand kam vom Publikum, gegen den jene machtlos waren.

Die parteiamtlichen Kulturfunktionäre bemühten sich zwar, das Publikum zu organisieren, in die Theater zwingen konnten sie es jedoch nicht. So ist es wahrscheinlich zu einem nicht unerheblichen Teil auf den Einfluß der Zuschauer zurückzuführen, daß der Aufführungsboom der nationalsozialistischen Tendenzstücke kaum über die erste Spielzeit unter dem neuen Regime anhielt.

Die Erfolglosigkeit dieser Unternehmungen zwangen Theaterleitung und die nationalsozialistischen Organisationen, einen anderen Kurs einzuschlagen. Die "NS Kulturgemeinde", die stur an ihrem Programm festhielt und nicht zur Umstellung fähig war, scheiterte letztlich daran.

Im Überblick kann gesagt werden, daß das Bayerische Staatsschauspiel der nationalsozialistischen Spielplanpolitik wenig Widerstand entgegensetzte, und daß das eigentliche Korrektiv die Zuschauer waren.

Das Spielplanprofil des Bayerischen Staatsschauspiels wurde geprägt von der Spielplanpolitik der Kulturorganisationen um Rosenberg und der Reichsdramaturgie, den Persönlichkeiten der jeweiligen Intendanten und Dramaturgen, wobei vor allem Curt Langenbeck mit seinen Vorstellungen die Gestaltung des Programms stark beeinflusste, dem Schauspielensemble mit seinen Besetzungsmöglichkeiten und -wünschen, doch die "wichtigste Rolle spielt in all diesen Zusammenhängen natürlich das Gegenüber von Spielplan und Publikum".¹

Jede Aufführung muß das Interesse der Zuschauer gewinnen, dazu bedarf sie einer gewissen theatralen Attraktivität. Diese Anziehungskraft fehlte den Tendenzstücken offensichtlich.

Mit ihren einförmigen Handlungen, ihren penetranten Aussagen taugten sie nicht als Spielvorlagen für Theatermacher und -besucher anregende Inszenierungen. Um den Fortbestand des Theaters zu gewährleisten, blieb den Theaterleuten und den Zuschauern nur die Wahl, auf die bühnenwirksamen und -erprobten Werke der klassischen und unterhaltenden Dramatik zurückzugreifen.

Der Bestand dieser Werke, die Schauspieler, die das Theater um seiner selbst willen liebten, und es nicht aus politischer Verblendung als Propagandainstrument benutzen wollten, und die Zuschauer garantierten das Überleben des Theaters.

Der Erfolg der nationalsozialistischen Theaterpolitik hätte

1 Heinz Kindermann, Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung, S. 163

den Tod des Theaters bedeutet. Die konsequente Ausdünnung des Spielplans, der "mit dem aufzuführenden Drama gleichsam die Partitur aufs Pult legt"¹, hätte schließlich den Niedergang des Theaters zur Folge gehabt. Hinter dem äußeren Reichtum des Theaters im Dritten Reich, der durch großzügige Subventionen, soziale Maßnahmen für die Schauspieler (z.B. Altersversorgung, geregelter Urlaub), Auszeichnungen, Titel und Ehrungen für prominente Akteure und Regisseure von der nationalsozialistischen Kulturführung geschaffen worden war, drohte die Gefahr des "deadly theatre".

Das Eingreifen der Kulturfunktionäre verletzte die heiklen Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer. Die außerkünstlerische Intervention betraf im besonderen Maße die Theaterarbeit und die zeitgenössische Dramenproduktion im nationalsozialistischen Deutschland, eine relevante, interessante, innovatorische Bühnendichtung konnte unter diesen Umständen nicht entstehen.

Viele Theaterleute ließen sich dazu verleiten oder zwingen, ihre eigentlichen, künstlerischen Aufgaben zu vernachlässigen und sich in den Dienst des Staates zu stellen.

Als relativ resistent erwies sich das Publikum. Durch noch so groß angelegte Kampagnen und mächtige Organisationen ließ es sich nicht dazu bringen, einem nationalsozialistischen Theater mit einem nationalsozialistisch orientierten Spielplan seine Gunst zu schenken. Um den Fortbestand des Theaters, der Fortsetzung einer theatralen Tradition und Kulturkontinuität kommt ihm innerhalb der triadischen Kollusion das größte Verdienst zu.

1 Heinz Kindermann, a.a.O., S. 156

A N H A N G

Der Anhang beinhaltet die Aufstellung der Premieren am Bayerischen Staatsschauspiel München für die Spielzeiten 1932/33 bis 1943/44. Neben dem Datum der ersten Vorstellung, Titel und Autor des aufgeführten Stückes und der Spielstätte wurde auch die Zahl der Aufführungen, die die Inszenierung in ihrer gesamten Laufzeit erreicht, die also, wenn die Inszenierung länger im Repertoire bleibt, nicht nur auf die jeweilige Spielzeit bezogen ist, verzeichnet.

Die Liste wurde erstellt nach den Unterlagen des Archivs des Bayerischen Staatstheaters München.

Spielzeit 1932/33

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
7. 9.32	Die Südpolexpedition des Kapitän Scott	Reinhard Goering	N	4
15. 9.32	Amphitryon	H.v. Kleist	R	13
6.10.32	Wetter für morgen ver- änderlich	Eugen GÜRSTER	R	22
18.10.32	Die Geschwister Hanneles Himmelfahrt	J.W. v. Goethe G. Hauptmann	R	15
24.10.32	Der Bauer als Millionär	Ferd. Raimund	N	15
11.11.32	Seid frühlich wie Sokrates	Robert Walter	R	5
19.11.32	Der zerbrochene Krug	H.v. Kleist	R	26
4.12.32	Der selige Streit (UA)	Ruth Schaumann	R	2
8.12.32	Die Lokalbahn. Die Medaille	Ludwig Thoma	R	17
23.12.32	Romeo und Julia	Shakespeare	R	24
3. 1.33	Johan Gabriel Borkman	Ibsen	R	6
19. 1.33	Das Käthchen von Heil- bronn	H.v. Kleist	N	12
3. 2.33	Wenn der junge Wein blüht	B. Björnson	R	11
11. 2.33	Die vier Musketiere	Sigmund Graff	R	23
12. 3.33	Ernte	Ludwig Hugin	R	8
13. 3.33	Macbeth	Shakespeare	N	11
20. 4.33	Andreas Hollmann	H.C. Kaergel	R	13
12. 5.33	Schlageter	Hanns Johst	R	22
2. 6.33	Die Pfingstorgel	A.J. Lippl	R	112
24. 5.33	Katte	H. Burte	N	9
29. 6.33	Konjunktur (UA)	Dietrich Loder	R	17
29. 8.33	U.B. 116	Karl Lerbs	N	9

Spielzeit 1933/34

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
12. 9.33	Nickel stirbt zum ersten Male (UA)	H.C. Kaergel	R	4
29. 9.33	Kabale und Liebe	F. Schiller	R	29
14.10.33	Freidrich bei Leuthen	J. Bernhard	P	10
18.10.33	Lanzelot und Sanderin	F.M. Huekner	R	10
18.10.33	Alle gegen einen, einer für alle (UA)	F. Forster- Burggraf	P	32
15.11.33	Ausverkauf (UA)	H.v. Elten	R	6
4.12.33	Der Holmann (UA)	G. Kölwel	R	9
11.12.33	Der Krampus	H. Bahr	R	15
19.12.33	Heilige Nacht (UA)	J.-M. Lutz	P	3
1. 1.34	Alt-Nürnberger Spiel- sachen	H. Sachs (E. Stahl)	R	9
14. 1.34	Die Rabensteinerin	E.v.Wilden- bruch	R	27
1. 2.34	Schwefel, Baumöl und Zichorie (UA)	A.J. Lippl	R	34
9. 2.34	Weh dem, der lügt!	Grillparzer	P	14
17. 2.34	Die Heimkehr des Mathias Bruck	S. Graff	R	9
26. 3.34	Clavigo	J.W.v. Goethe	R	11
6. 4.34	Eyolf	Ibsen	P	8
16. 4.34	Ostern	Strinberg	R	7
18. 4.34	Der Strom	Max Halbe	P	14
27. 4.34	Hirschjagd (UA)	R. Schmidt	R	44
19. 5.34	Das Frühstück von Rudolstadt	R. Presber	R	7
19. 6.34	Agnes Bernauer	Hebbel	P	42
22. 6.34	Die Fahrt ins Ungewisse	Fichelscher	P	9
12. 7.34	Pantalon und seine Söhne	Paul Ernst	R	12

Spielzeit 1934/45

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
18. 9.34	Viel Lärm um nichts	Shakespeare	R	36
8.10.34	Die Tegernseer im Himmel	Stempler	R	80
13.10.34	Pegasus und Muster- koffer (UA)	A. Teuber	R	3
23.20.34	Der Neffe als Onkel. Ich habe mich rasie- ren lassen	F. Schiller	R	7
26.10.34	Prinz Friedrich von Homburg	H.v. Kleist	P	13
30.10.34	Opfergang	Lützkendorf	R	8
5.11.34	Christa ich erwarte Dich	A. Möller/ H. Lorenz	R	11
9.11.34	Wilhelm Tell	F. Schiller	P	49
24.11.34	Siegfried (UA)	Bacmeister	P	6
1.12.34	Das Wunderkerzlein (UA)	R. Schmidt	P	20
3.12.34	Tageszeiten der Liebe	Niccodemi	R	16
15.12.34	Ein Glas Wasser	A.E. Scribe	R	90
18.12.34	Werdenfelser Krippen- spiel (UA)	O. Blümel	P	2
31.12.34	Leut! Lacht!	Hans Sachs	R	14
7. 1.35	Des Meeres und der Liebe Wellen	Grillparzer	P	8
29. 1.35	Das Musikantendorf	H. Lorenz	P	12
31. 1.35	Die lustigen Weiber von Windsor	Shakespeare	R	16
23. 2.35	Emilia Galotti	G.E. Lessing	P	15
26. 2.35	Der Verschwender	Raimund	R	22
17. 3.35	Der verlorene Sohn	E. Wiechert	R	5
22. 3.35	Maß für Maß	Shakespeare	P	15
26. 3.35	Seiner Gnaden Testament	H. Bergman	R	33
15. 4.35	Der Biberpelz	G. Hauptmann	P	4
18. 4.35	Schloß Rositten (UA)	R. Gsell	R	3
26. 4.35	Der Fuchs geht um (UA)	Schwiefert	R	13
18. 5.35	Hier sind Gansen zu sehen	S. Graff	R	2
23. 5.35	König Lear	Shakespeare	P	25
4. 6.35	Hockewanzel	H.C. Kaergel	R	13

Forts. Spielzeit 1934/35

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Anzahl der Aufführungen
8. 6.35	Der Pfarrer vom blühen- den Weinberg	Timmermans	R	2
22. 6.35	Götz von Berlichingen	J.W. Goethe	F	16
1. 7.35	Magdalena	L. Thoma	R	34
19. 7.35	Das verliebte Gasthaus (Mirandolina)	C. Goldoni	R	12
31. 7.35	Maria Stuart	F. Schiller	N	40

Spielzeit 1935/36

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
18. 9.35	Der Widerspenstigen Zähmung	Shakespeare	R	91
21. 9.35	Die Lokalbahn Die Medaille	L. Thoma	P	46
2.10.35	Uta von Naumburg	F. Dühnen	R	32
4.10.35	Mutter Erde	M. Halbe	R	5
12.10.35	Rose Bernd	G. Hauptmann	R	12
21.10.35	Penthesilea	H.v. Kleist	P	9
23.10.35	Die Kreuzelschreiber	L. Anzengruber	P	22
26.10.35	Die erste Linie (UA)	Qu. Engasser	R	14
4.11.35	Schneider Wibbel	H. Müller- Schlösser	R	22
21.11.35	Ultimo	J. Huth	R	21
23.11.35	Trenck, der Pandur	E. Groh	P	16
26.11.35	Die Eule aus Athen (UA)	D. Loder	R	10
11.12.35	Schokolade und Fliegen- klatsche	Schweikart	P	8
21.12.35	Der Sturm	Shakespeare	R	23
22.12.35	Die Jungfrau von Orleans	F. Schiller	P	18
16. 1.36	Zwischen Lorenz und Sebaldu	C. Willnau	P	7
16. 1.36	Punkt 6 der Tagesordnung (UA)	C.B. Schwerla	R	18
23. 1.36	Der Weber von Bagdad (UA)	H. Bergman	R	6
5. 2.36	Lachende Wahrheit	M. Vitus	P	16
14. 2.36	Schwarzbrot und Kipfel	Schulenburg	R	119
18. 2.36	Der Kaiser und der Löwe	W.E. Schäfer	P	10
21. 2.36	Die Weiber von Redditz	F. Forster	R	34
15. 3.36	Lila (UA)	J.W. Goethe	R	4
19. 3.36	Aufbruch in Kärnten	E.W. Möller	R	7
19. 3.36	Moor	Eugen Ortner	P	7
30. 3.36	Der goldene Käfig (UA)	Schneider- Franke	P	9
24. 4.36	Kinder auf Zeit (UA)	K. Bortfeldt	R	33
11. 5.36	Marsch der Veteranen	F. Bethge	P	8
15. 5.36	Thomas Paine	H. Johst	N	9
17. 6.36	Der böse Geist Lumpazi- vagabundus	J. Nestroy	R	32

Forts. Spielzeit 1935/36

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
24. 6.36	Was ihr wollt	Shakespeare	R	32
7. 7.36	Ein Sommernachtstraum	Shakespeare	R	45

Spielzeit 1936/37

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
7. 9.36	Anna Susanna	G. Weitzbrecht	P	13
12. 9.36	Meine Tochter - Deine Tochter	L. Lenz/ R. Roberts	R	27
26. 9.36	Kleinod in die Silbersee gefaßt (UA)	G. Aichinger	R	20
28. 9.36	Der Erbförster	Otto Ludwig	P	16
15.10.36	Die kleinen Verwandten. Die Brautschau. Lott- chens Geburtstag	L. Thoma	P	89
17.10.36	Clorine heiratet (UA)	J. Bernard	R	25
22.10.36	Der König reitet (UA)	H.F. Anders	P	12
10.11.36	Genoveva	F. Hebbel	R	13
16.11.36	Frau Inger auf Oestrot	Ibsen	P	12
24.11.36	Wintersport (Dollars)	H. Bergman	R	17
12.12.36	Stöpsel kummelt durch die Welt	K. Irmeler	P	10
21.12.36	König Richard II.	Shakespeare	R	49
22.12.36	Petermann fährt nach Madeira	A. Hinrichs	P	19
14. 1.37	Der irrende, wirrende Liebesbrief (UA)	E. Stucken	R	7
15. 1.37	Ein Kerl, der spekuliert	D. Eckart	P	15
25. 1.37	Hilde und 4 PS	K. Sellnick	P	14
2. 2.37	Wilhelm Tell	F. Schiller	P	30
20. 2.37	Der Hakim weiß es	R. Lauckner	R	11
5. 3.37	Stefan Fadinger (UA)	H.H. Ortner	P	7
16. 3.37	Versprich mir nichts	Ch. Reißmann	R	13
9. 4.37	Der Umweg (UA)	Schulenburg	R	14
10. 4.37	Moral	L. Thoma	P	31
5. 5.37	Einen Jux will er sich machen	J. Nestroy	P	21
8. 5.37	Madame sans Gêne	V. Sardou	R	80
9. 6.37	Niemand weiß Bescheid (UA)	Schönwörth	R	14
10. 6.37	Das Käthchen von Heilbronn	H.v. Kleist	P	13
8. 7.37	Onkel Theodor	S. Lagerlöf	R	21

Spielzeit 1937/38

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
13. 9.37	Tip auf Amalia	F. Gottwald	R	28
29. 9.37	Der Pfarrer von Kirchfeld	Anzengruber	P	38
7.10.37	Der eingebildete Kranke	Molière	R	19
15.10.37	König Richard III.	Shakespeare	R	33
20.10.37	Uraxt (UA)	H. Hinck	P	4
30.10.37	Diana im Bade	Schulenburg	R	22
8.11.37	Shylock:/ Der ewige Jude:/'	-	R	13
16.11.37	Stella	J.W. Goethe	R	5
4.12.37	Zweigespann	E. Montgomery	R	22
7.12.37	Wallenstein (Triologie an einem Abend)	F. Schiller	P	31
15.12.37	Der gestiefelte Kater	A. Wagner	P	17
7. 1.38	Familie (UA)	Ludwig	P	18
19. 1.38	Lauter Lügen	Schweikart	R	33
26. 1.38	Der alte Feinschmecker	L. Thoma	P	41
30. 1.38	Der Traum ein Leben	Grillparzer	R	17
15. 2.38	Emilia Galotti	G.E. Lessing	R	12
23. 2.38	Der Stier geht los (UA)	zur Nedden	P	13
26. 2.38	Der Holledauer Schimmel	A.J. Lippl	R	39
5. 3.38	Die Kameliendame	Dumas	R	13
28. 3.38	Der Unentbehrliche	Rabe	R	6
1. 4.38	Faust I	J.W. Goethe	R	15
26. 4.38	Pygmalion	G.B. Shaw	R	23
2. 5.38	Der Maulkorb	Spoerl	P	8
7. 5.38	Tartuffe	Molière	P	28
25. 5.38	Lilofee	M. Hausmann	R	8
28. 5.38	Ein ganzer Kerl	Peter Buch	P	15
11. 6.38	Fischug in Neapel	H. Gobsch	R	23
9. 7.38	Florian Geyer	G. Hauptmann	R	29
26. 8.38	Richelieu	P.J. Cremers	R	24

Spielzeit 1938/39

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
9. 9.38	Aimée	H. Coubier	R	41
16.9.38	Die Nibelungen (Triologie an einem Abend)	Hebbel	P	30
21. 9.38	Der Schneider treibt den Teufel aus	J. Kay	R	12
23. 9.38	Der Meineidbauer	Anzengruber	P	25
7.10.38	Ladies und Gentleman	R. Gesell	P	10
14.10.38	Turandot	F. Schiller	R	19
28.10.38	Der Glückstopf	Teuber	P	9
4.11.38	Isot (UA)	Rappard	R	6
25.11.38	Der Hochverräter	C. Langenbeck	P	30
26.11.38	Man kann nie wissen	G.B. Shaw	R	25
3.12.38	Erster Klasse. Braut- schau. Waldfrieden	L. Thoma	P	54
16.12.38	Wienerinnen	H. Bahr	R	36
26.12.38	Peer Gynt	Ibsen	P	31
8. 2.39	Der Fächer	Goldoni	R	37
17. 2.39	Alpenkönig und Menschen- feind	F. Raimund	P	16
10. 3.39	Der Geizige	Molière	P	20
12. 3.39	Genie ohne Volk	V. Warsitz	R	7
1. 4.39	Untreue	Bracco	R	11
9. 4.39	Faust I	J.W. Goethe	P	33
10. 5.39	Iphigenie auf Tauris	J.W. Goethe	P	97
12. 5.39	Der Siebenjährige Krieg	H. Rehberg	R	17
10. 6.39	Wind überm Sklavensee	G. Basner	P	4
15. 6.39	Heirat nach der Hochzeit	J. Bernhard	R	17
15. 7.39	Amphitryon	H.v. Kleist	R	38
15. 7.39	König Ottokars Glück und Ende	Grillparzer	P	8

Spielzeit 1939/40

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
29. 9.39	Die Räuber	F. Schiller	R	28
3.10.39	Doppelselbstmord	Anzengruber	R	20
3.11.39	Eine Nacht in Florenz	P. Ernst	R	12
18.11.39	Das Konzert	H. Bahr	R	41
21.11.39	Seltsamer 5-Uhr-TEE	F. Koselka	R	4
25.11.39	Kitty	R. Revy	R	6
5.12.39	Dachserin. Medaille	L. Thoma	R	10
16.12.39	Die gute Sieben	A. Zinn	R	23
17.12.39	Elektra	Sophokles	P	17
20.12.39	Schneeweißchen und Rosenrot	H. Stelter	P	15
25.12.39	Egmont	J.W. Goethe	R	34
2. 2.40	Struensee	O. Erlor	P	19
3. 2.40	Der Richter von Zalamea	Calderon	R	14
24. 2.40	Komödie der Irrungen	Shakespeare	R	25
15. 3.40	Es war einmal	E. Fentsch/ C. Wery	R	14
23. 4.40	Othello	Shakespeare	P	18
3. 4.40	Am hellichten Tag	P. Helwig	R	12
13. 4.40	Philotas Der zerbrochene Krug	Lessing H.v. Kleist	P	38
11. 5.40	Das Frankfurter Wür- felspiel	E.W. Möller	P	6
15. 5.40	Oberst Vittorio Rossi	E. Kahn	R	35
15. 6.40	Launen der Liebe	Niccodemi	P	43
26. 6.40	Das Ferienkind	E. Nuß	R	32
28. 6.40	Der Bauer als Millionär	Raimund	P	36
21. 7.40	Wilhelm Tell	F. Schiller	P	13
25. 7.40	Eifersucht auf sich selbst	Tirso de Molina	R	20

Spielzeit 1940/41

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
15. 9.40	Gregor und Heinrich	E. Kolbenheyer	P	31
21. 9.40	Minna von Barnhelm	G.E. Lessing	R	15
10.10.40	Gastspiel in Kopenhagen	F. Forster	R	12
19.10.40	Medea	Grillparzer	R	70
2.11.40	Die Gattin	Bockay	R	24
21.11.40	Der Diener zweier Herren	Goldoni	R	59
23.11.40	Das Schwert (UA)	Langenbeck	P	4
11.12.40	Hampelmann und Hampelfrau	F. Forster	P	17
18.12.40	Protektion! (Katakomben)	G. Davis	R	110
22. 1.41	Der Raub der Sabinerinnen	F. u. P. v. Schönthan	R	80
31. 1.41	Was ihr wollt	Shakespeare	R	36
27. 2.41	Kollege Crampton	G. Hauptmann	R	10
15. 3.41	Die Nacht in Siebenbürgen	Asztalos/ Schreivogl	R	65
5. 4.41	Heimlichkeiten	Scheu/Stiller	R	43
20. 4.41	Götz von Berlichingen	J.W. Goethe	P	27
1. 6.41	Maria Stuart	F. Schiller	P	110
7. 6.41	Aufbruch in Flandern	F.v. Zwehl	R	20

Spielzeit 1941/42

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
19. 9.41	Des Meeres und der Liebe Wellen	Grillparzer	R	28
27. 9.41	Cavour	Mussolini/ Forzano	P	16
24.10.41	Magdalena	L. Thoma	R	27
2.11.41	Melusine	R. Billinger	R	20
31.10.41	Kater Lampe	E. Rosenow	P	12
21.11.41	Robinson soll nicht sterben	F. Forster	R	38
13.12.41	Penthesilea	H.v. Kleist	P	28
25.12.41	Das kleine Hofkonzert	Verhoeven/ Impekoven	R	43
4. 2.42	Die große Kurve	C. Braun	R	25
12. 2.42	Lustige Vagabunden	Raeder/Bender	P	40
9. 3.42	Die Million	Colantuoni	R	7
27. 3.42	Macbeth	Shakespeare	R	12
6. 5.42	Die Söhne des Herrn Grafen	G. Gherardi	R	8
20. 5.42	Idothea	P. Leip	R	15
25. 6.42	Das letzte Abenteuer	A. Marai	R	21
9. 7.42	Der Verschwender	Raimund	P	19

Spielzeit 1942/43

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
13. 9.42	O diese Kinder	G. Gherardi	R	61
17. 9.42	Caesar	H. Schwarz	P	17
23.10.42	Die Fuchsfalle (UA)	R. Billinger	R	25
20.11.42	Agnes Bernauer	F. Hebbel	P	34
4.12.42	Schluck und Jau	G. Hauptmann	R	29
17.12.42	Frau Holle	L. Bender	P	2
14. 1.43	Sappho	Grillparzer	R	59
12. 2.43	Hochzuverehrendes Publikum	G. Aichinger	R	14
9. 4.43	Wie es euch gefällt	Shakespeare	R	43
1. 6.43	Der Ungeliebte	G. Buchholz	R	16
7. 7.43	Don Ranudo de Colibrados	L. Holberg	R	9
14. 7.43	Die Lokalbahn	L. Thoma	R	30

Spielzeit 1943/44

Premieren- datum	Titel	Autor	Thea- ter	Zahl der Aufführungen
15.10.43	Frühstück um Mitternacht	E. Rottluff	G	51
13.11.43	Aias	Sophokles	T	11
21.11.43	Nora	Ibsen	St.	60
28.11.43	Die Sonntagsfrau	K. Braun	St.	34
15.12.43	Die Kinder im Zauber- berg (UA)	L. Bender	G	19
30.12.43	Die weiße Dame	Bahr/ Schreyvogel	St.	37
23. 1.44	Das laute Geheimnis	Calderon	R	29
30. 1.44	Der Nibelungen Not	Max Mell	R	31
5. 3.44	Treue (UA)	Langenbeck	R	3
15. 3.44	Lotterie	O. Bielen	G	19
16. 4.44	Die zärtlichen Verwandten	J.R. Benedix	G	66
20. 4.44	Clarissa (Miß Sara Sampson)	E.G. Lessing	R.K.	65
7. 5.44	Moral	L. Thoma	G	52
25. 8.44	Florentiner Brokat	G. Forzano	P	3

LITERATURVERZEICHNIS

Vorbemerkung

Da sich die vorliegende Arbeit mit den Problemen verschiedener Sachgebiete befaßt, zu denen es jeweils eine Fülle von Spezialliteratur gibt, muß hier auf den Versuch bibliographischer Vollständigkeit verzichtet werden. Es werden nur solche Schriften angeführt, die für die Untersuchung herangezogen und zur unmittelbaren Anregung wurden.

I. Nationalsozialismus, nationalsozialistische Weltanschauung, Faschismusk Diskussion

1. Primärliteratur:

BALTZER, Hermann: Rasse und Kultur. Ein Gang durch die Weltgeschichte, Weimar 1934

CLAUSS, Ludwig F.: Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt, München-Berlin 1941

GOEBBELS, Joseph: Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei, München 1934

- Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41, München 1941

- Goebbels-Reden. Helmut Heiber (Hrsg.), 2 Bde, Düsseldorf 1971 f.

GÜNTHER, Hans F.K.: Rassenkunde des deutschen Volkes, München 1939

- Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes, München 1926

HAUSER, Otto: Die Rasse der Juden, Danzig-Leipzig 1933

- KADNER, Siegfried: Rasse und Humor, München-Berlin ²1939
- KRÜGER, Gerhard: Geschichte des Deutschen Volkes. Ein Grundriß. (Diese Schrift wurde in der nationalsozialistischen Bibliographie geführt), Leipzig 1939
- ROSENBERG, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München, 157. - 162. Auflage 1939
- Blut und Ehre. Thilo von Trotha (Hrsg.), München 1937

2. Sekundärliteratur:

- ARENDT, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, Frankfurt 1955
- BLOCH, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. Zum Stand der gegenwärtigen Situation, Frankfurt 1977
- BROSZAT, Martin: Der Staat Hitlers. Martin Broszat, Helmut Heiber (Hrsg.): dtv Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts Bd. 9, München 1971
- Der Nationalsozialismus. Weltanschauung, Programmatik und Wirklichkeit, Stuttgart 1960
- FRIEDRICH, Carl Joachim: Totalitäre Diktatur, Stuttgart 1957
- GEISS, Imanuel: Studien über Geschichte und Geschichtswissenschaft, Frankfurt 1972
- HAFFNER, Sebastian: Anmerkungen zu Hitler, München 1978
- HOFER, Walther: Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933 - 1945, Frankfurt 1960
- KOHN, Hans: Von Machiavelli zu Nehru. Zur Problemgeschichte des Nationalismus, Freiburg 1964
- Propheten ihrer Völker. Studien zum Nationalismus im 19. Jahrhundert, Bern 1948
- Wege und Irrwege. Vom Geist des deutschen Bürgertums, Düsseldorf 1962
- MANSILLA, H.C.F.: Faschismus und eindimensionale Gesellschaft, Neuwied-Berlin 1971

- NOLTE, Ernst: Der Faschismus in seiner Epoche. Action française, italienischer Faschismus, Nationalsozialismus, München-Zürich, Sonderausgabe 1979
- Die faschistischen Bewegungen. Martin Broszat, Helmut Heiber (Hrsg.): dtv-Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts Bd. 4, München 1969
- Der Faschismus von Mussolini zu Hitler, Texte, Bilder und Dokumente, München 1968
- PLESSNER, Helmuth: Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes, Stuttgart 1959
- REICH, Wilhelm: Die Massenpsychologie des Faschismus, Berlin 1971
- SONTHEIMER, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933, München 1968
- WIPPERMANN, Wolfgang: Faschismustheorien. Zum Stand der gegenwärtigen Diskussion, Darmstadt 1972
- 'Deutsche Katastrophe' oder 'Diktatur des Finanzkapitals'. Zur Interpretationsgeschichte des Dritten Reiches im Nachkriegsdeutschland. Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich, Stuttgart 1976, S. 9 - 43

II. Dramatik, Literatur, Theater allgemein

- ALLGAYER, Wilhelm,
SCHULZ, Friedrich Ernst: Dramenlexikon, Köln-Berlin 1958
- BEUTIN, Wolfgang,
EHLERT, Klaus,
STEIN, Peter u.a.: Deutsche Literatur Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1979
- BRECHT, Bertolt: Gesammelte Werke. Werkausgabe edition suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967, Bd. 15 und 18
- BROOK, Peter: The empty space, London 1968

- ERKEN, Günther: Shakespeares Königsdramen auf der deutschen Bühne. Theater heute 18 (1977), H. 8, S. 9 - 15
- INGARDEN, Roman: Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960
- Konkretisation und Rekonstruktion. Rainer Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik, München 1975, S. 42-70
- KINDERMANN, Heinz: Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung. Maske und Kothurn 1 (1955), S. 156 - 166
- KUNISCH, Hermann: (Hrsg.) Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur, München 1965
- LAZAROWICZ, Klaus: Theaterwissenschaft heute. Universitas 35 (1980), Heft 8, S. 833 - 840
- Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. Sonderdruck aus Sitzungsberichte 327. Band. Das Theater und sein Publikum. Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung Nr. 5, Wien 1977, S. 44 - 60
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1978
- VODIČKA, Felix: Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke. Rainer Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik, München 1975, S. 71 - 83
- WILPERT, Gero von: Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte, Stuttgart 1976
- "Theater muß extrem sein, Widerstand leisten". Gespräch mit Stuttgarter Theatermachern. Theater heute 19 (1978), Sonderheft "Bilanz und Chronik eines Bühnenjahres", S. 159 - 161

III. Dramatik, Literatur, Theater im Dritten Reich

1. Primärliteratur:

- ANDERS, Erika: Theaterschau, Shakespeare auf der deutschen Bühne 1933/34. Shakespeare-Jahrbuch 71(1935), S. 148 ff.
- BARTELS, Adolf: Deutsche Dichter. Charakteristiken. Rainer Schlösser (Hrsg.), Leipzig 1943
- Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen, Leipzig 1910
- Geschichte der deutschen Literatur. Kleine Ausgabe, Braunschweig-Berlin-Hamburg 11. u. 12 1933
- Hebbel und Shakespeare, Heide 1932
- BIELFELDT, Franz: Hebbels Menschengestaltung als dichterischer Ausdruck nordisch-deutschen Wesens, Berlin 1939
- BILLERBECK-GENTZ, Friedrich: Der ewige Shakespeare. Deutsche Bühnenkorrespondenz 2 (1933), Folge 8/9, S. 1 - 2
- BRAUMÜLLER, Wolf: Das deutsche Theater 1934/35. Ein Rückblick auf die vergangene Spielzeit. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 3(1935), H. 6, S. 161 - 165
- Humor - die Parole des Theaters. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 3(1935), H. 1, S. 5 - 7
- Ist es angebracht, daß ...? Zu Felix Lützkendorfs "Opfergang" im Theater in der Saarlandstraße. Deutsche Bühnenkorrespondenz 4 (1935), Folge 93, S. 1 - 2
- CYSARZ, Herbert: Schillers Sendung. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 2(1934), Heft 11, S. 330 - 342
- DIPPEL, Paul Gerhart: Zu Gerhart Hauptmanns 80. Geburtstag. Die Bühne 8 (1942), Heft 21, S. 381
- DOMES, Fred: Ludwig Holberg. Zum 250. Geburtstag des Erneuerers der Komödie. Bausteine zum Deutschen Nationaltheater 3(1935), Heft 1, S. 16 - 18

- EMMEL, Felix: Theater aus deutschem Wesen, Berlin 1937
- FABRICIUS, Hans: Schiller als Kampfgenosse Hitlers, Bayreuth 1932
- FINDEISEN, Kurt: "Opfergang" von Felix Lützkendorf. Deutsche Bühnenkorrespondenz 3(1964), Folge 78, S. 3
- FORSTER-BURGGRAF, Friedrich: Rede Friedrich Forster-Burggrafs im Prinzregententheater München, gehalten am Tage seiner Einführung als Leiter des Staatsschauspiels. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 1(1933), Heft 2, S. 43 - 47
- GUTTERER, Leopold: Das deutsche Theater im dritten Kriegsjahr. Die Bühne 8 (1942), Heft 15, S. 173 - 274
- HARTZ, Erich von: Wesen und Mächte des heldischen Theaters Berlin 1934
- HINKEL, Hans: Handbuch der Reichskulturkammer, Berlin 1937
- HOFFMANN, Paul Th.: Blut und Rasse im deutschen Dichter- und Denkertum, Hamburg 1934
- JAHN, Reinhold von: Gründe, die gegen eine Neuübersetzung Shakespeares sprechen. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 3(1935), Heft 2, S. 33 - 38
- KINDERMANN, Heinz: Shakespeare und das deutsche Volkstheater. Shakespeare-Jahrbuch 72(1936), S. 9 - 41
- Ferdinand Raimund im großdeutschen Raum. Bühne 6(1940), Heft 12, S. 164 - 167
- Spiel und Drama der Ostmark. Bühne 5 (1939), Heft 11, S. 260 - 263
- KÖRNER, Ludwig: Das deutsche Theater. Eine Waffe des Geistes. Bühne 5(1939), Heft 20, S. 428 - 429
- KRUMM, Johannes: Friedrich Hebbel ein nordischer Dichter, Heide 1932
- KÜNKLER, Karl: Die Arbeit der Abteilung Theater der N.S.-Kulturgemeinde. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 3(1935), Heft 1, S. 7 - 11

- Walter Gottfried Klucke. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 3 (1935), Heft 11, S. 328 - 331
- An der Spielzeitwende. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 4 (1936), Heft 7, S. 199 - 203
- KURZ, Werner: Theaterpolitik innerhalb der N.S.-Kulturgemeinde. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 3 (1935), Heft 8, S. 225 - 229
- Deutscher Spielplan. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 1 (1933), Heft 1, S. 17
- LANGENBECK, Curt: Tragödie und Gegenwart. Die Rede des Trägers des Rheinischen Literaturpreises 1940, München 1940
- Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Zeit, München 1940
- LANGENBUCHER, Hellmuth: Deutsche Dichtung in Vergangenheit und Gegenwart, Berlin 1937
- Nationalsozialistische Dichtung, Berlin 1935
- Volkhafte Dichtung der Zeit, Berlin 1940
- Verpflichtung der bäuerlichen Dichtung. Zucht und Sitte. Schriften für die Neuordnung unserer Lebensgesetze 4 (1944)
- LAUBINGER, Otto: Ein Jahr Aufbauarbeit. Deutsches Bühnenjahrbuch 46 (1935), S. 1 - 8
- Zum Beginn! Deutsches Bühnenjahrbuch 45 (1934), S. 57 - 62
- ORLICK, Bruno G.: Zwei deutsche Dramatiker. Hans Christoph Kaergel und Heinrich Zerkaulen. Deutsche Bühnenkorrespondenz 4 (1935), Folge 70, S. 1 - 2
- PETERSZ, Paul: Otto Laubinger. Deutsches Bühnenjahrbuch 47 (1936), S. 1 - 4
- PLESSOW, Gustav L.: Um Shakespeares Nordentum, Aachen 1937
- ROSENBERG, Alfred: (Hrsg.) Dietrich Eckart. Ein Vermächtnis, München 1928

- Die Verteidigung des deutschen Kulturgedankens. Reden auf dem Reichsparteitag 1938, München 1939
- SCHEMANN, Ludwig: Deutsche Klassiker über die Rassenfrage, München 1934
- SCHIFFERS, Peter: Grabbe in den Spielplan. Die Bühne 7 (1941), Heft 14, S. 324 - 326
- SCHLÖSSER, Rainer: Politik und Drama, Berlin 1935
- Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters, Berlin 1935
- Goethe als Großdeutscher. Rede anlässlich des Festaktes im Deutschen Nationaltheater zu Weimar am 14.6.1941. o.O. und o.J. (1941?)
- Grabbes Vermächtnis, Münster 1937
- Otto Erler und seine Werke. Deutsche Bühnenkorrespondenz 1 (1932), Folge 9, S. 1 - 2
- Die Kunst befiehlt. Die Bühne 4 (1936), Heft 9/10, S. 266 - 268
- Otto Laubinger. Die Bühne 4 (1936), Heft 21, S. 646 - 647
- Wir können ohne Theater nicht leben; Die Bühne 4 (1936), Heft 24, S. 737 - 741
- Tragik, Humor und Krieg - Zeit: wiederum heute. Bühne 6 (1940), Heft 8, S. 102-103
- "Raimund, das ist das deutsche Antlitz". Die Bühne 6 (1940), Heft 13, S. 182-185
- Goethe in unserer Zeit. Die Bühne 8 (1942), Heft 13, S. 241 - 242
- Das unsterbliche Gespräch über das Tragische. Dramaturgie als Gesetzwerk nordischer Kultur. Wille und Macht 5 (1937), Heft 11, S. 5 - 14
- Adolf Bartels/Wesen und Werk. Wille und Macht 5 (1937), Heft 22, S. 1 - 10
- Der deutsche Shakespeare. Ein Beitrag zur Bochumer Shakespeare-Woche. Shakespeare-Jahrbuch 74 (1938), S. 20 ff.

- Die Aufgaben der Fachschaft Bühne.
Deutsches Bühnenjahrbuch 47(1936),
S. 5 - 8
- Theater im Dritten Reich. Deutsches
Bühnenjahrbuch 48(1937)
- SCHMIDT, Dietmar: Über die Insel-"Kultur". Die Bühne 7
(1941), Heft 4, S. 74 - 75
- SCHNEIDER, Alexander: Das Goya-Drama "Genie ohne Volk"
von Warsitz. Die Bühne 3(1937), Heft
11/12, S. 286 - 289
- SCHULZ, Helmut: Warum spielen wir Shakespeare? Die
Bühne 7(1941), Heft 5, S. 102 ff.
- SCHUMANN, Gerhard: Theater und Jugend im Kriege. Die
Bühne 10(1944), Heft 10, S. 65 - 66
- STAHL, Leopold: Shakespeare auf der deutschen Bühne
1935 und 1936. Shakespeare-Jahrbuch
72(1936), S. 238 - 249
- STANG, Walter: Vom Sinn und Wesen des Theaters. Bau-
steine zum deutschen Nationaltheater
1(1933), Heft 1, S. 1 - 14
- Die N.S.-Kulturgemeinde. Deutsche Büh-
nenkorrespondenz 3(1934), Folge 52,
S. 2 - 3
- Grundlagen nationalsozialistischer
Kulturpflege, Berlin 1935
- STUMPFL, Robert: Unser Kampf um ein deutsches National-
theater, Berlin 1935
- WAGNER, Ludwig: Toni Impekoven. Die Bühne 8(1942),
Heft 16, S. 299
- WANDERSCHECK, Hermann: Deutsche Dramatik der Gegenwart.
Eine Einführung mit ausgewählten Text-
proben, Berlin 1939
- WEHNER, Josef Magnus: Hebbel, Stuttgart 1938
- Vom Glanz und Leben deutscher Bühne.
Eine Münchner Dramaturgie. Aufsätze
und Kritiken 1933 - 1941, Hamburg 1944
- WEISKER, Jürgen: Die Pflege des süddeutschen Volksstückes
an den Bayerischen Staatstheatern. Die
Bühne 1(1935), Heft 9/10, S. 290-295

WESTECKER, Wilhelm: Heroische Geschichtsdramen. Die Bühne 4(1938), Heft 12, S. 399 - 400

ZIGELSKI, Hans: Friedrich der Große als Bühnenfigur. Bausteine zum deutschen Nationaltheater 4(1936), Heft 8, S. 233 ff.

2. Sekundärliteratur:

BRENNER, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963

- Deutsche Literatur im Exil 1933 - 1947. Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur aus Metho- den Band 7. Literatur im Exil II, Frankfurt 1974, S. 35 - 110

BUMM, Peter H.: Drama und Theater der konservativen Revolution, Diss. München 1971

COURTADE, Francis,
CADARS, Pierre: Geschichte des Films im Dritten Reich, München-Wien 1975

DENKLER, Horst,
PRÜMM, Karl (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen, Stuttgart 1976

EMMERICH, Wolfgang: Germanistische Volkstumsideologie. Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich, Tübingen 1968

- Zur Kritik der Volkstumsideologie, Frankfurt 1971

GEISSLER, Rolf: Dichter und Dichtung des Nationalsozialismus. Hermann Kunisch (Hrsg.): Hand- buch der deutschen Gegenwartsliteratur, München 1965, S. 721 - 730

GRIMM, Reinold: Im Dickicht der inneren Emigration. Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich, Stuttgart 1976, S. 406 - 426

HAIDER-PREGLER, Hilde: Das Dritte Reich und das Theater. Maske und Kothurn 17(1971), S. 203 - 214

- HEIMANN, Bodo: Die Konvergenz der Einzelgänger. Literatur als Integration des problematischen Individuums in die Volksgemeinschaft: Hermann Stehr - Emil Strauß - Erwin Guido Kolbenheyer. Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich, Stuttgart 1976, S. 118 - 137
- KELLER, Ernst: Nationalismus und Literatur. Langemarck-Weimar-Stalingrad, Bern-München 1970
- KETELSEN, Uwe-Karsten: Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reiches, Bonn 1968
- Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches, Bonn 1970
- Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890 - 1945, Stuttgart 1976
- LÄMMERT, Eberhard: Germanistik - eine deutsche Wissenschaft. Beiträge von Lämmert, Killy, Conrady, Polenz, Frankfurt 1971, S. 9 - 41
- LOEWY, Ernst: Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation, Frankfurt 1966
- LÜCK, Monika: Die Programmhefte des Bayerischen Staatsschauspiels München und der Münchner Kammerspiele aus den Jahren 1933/34 bis 1940/41, Magisterarbeit München (Ms.)
- LUKÁCS, Georg: Minna von Barnhelm, Akzente 11 (1962), Heft 2
- MENNEMEIER, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. Band 2: 1933 bis zur Gegenwart, München 1975
- PETZET, Wolfgang: Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911 - 1972, München 1973
- PITSCH, Ilse: Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich, Diss. Münster 1952 (Ms.)
- PRÜMM, Karl: Das Erbe der Front. Der antidemokratische Kriegsroman der Weimarer Republik und seine nationalsozialistische Fortsetzung. Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich, Stuttgart 1976, S. 138 - 164

- RÜHLE, Günther: Zeit und Theater 1925 - 1933. Band IV
Von der Republik zur Diktatur, Frankfurt-Berlin-Wien 1972
- Zeit und Theater 1933 - 1945. Band VI
Diktatur und Exil, Frankfurt-Berlin-Wien 1972
- Theater für die Republik 1917 - 1933.
Im Spiegel der Kritik, Frankfurt 1967
- RUPPELT, Georg: Schiller im nationalsozialistischen
Deutschland. Der Versuch einer Gleich-
schaltung, Stuttgart 1979
- Die "Ausschaltung" des "Wilhelm Tell".
Dokumente zum Verbot des Schauspiels
in Deutschland 1941. Jahrbuch der Deut-
schen Schillergesellschaft 20(1976),
S. 402 - 419
- SCHONAUER, Franz: Deutsche Literatur im Dritten Reich.
Versuch einer Darstellung in polemisch-
didaktischer Absicht, Olten-Freiburg/B.
1961
- VONDUNG, Klaus: Völkisch-nationale und nationalsozia-
listische Literaturtheorie, München 1973
- Magie und Manipulation. Ideologischer
Kult und politische Religion des Na-
tionalsozialismus, Göttingen 1971
- Der literarische Nationalsozialismus.
Ideologische, politische und sozial-
historische Zusammenhänge. Horst Denk-
ler, Karl Prümm (Hrsg.): Die deutsche
Literatur im Dritten Reich, Stuttgart
1976, S. 44 - 65
- WULF, Josef: Literatur und Dichtung im Dritten Reich.
Eine Dokumentation, Gütersloh 1963
- Theater und Film im Dritten Reich. Ei-
ne Dokumentation, Gütersloh 1964
- ZIMMERMANN, Peter: Kampf um den Lebensraum. Ein Mythos der
Kolonial- und der Blut- und Boden-Li-
teratur. Horst Denkler, Karl Prümm
(Hrsg.): Die deutsche Literatur im
Dritten Reich, Stuttgart 1976, S. 165 -
182

IV. Dramen

- BETHGE, Friedrich: Marsch der Veteranen, Berlin 1933
- EURINGER, Richard: Deutsche Passion 1933. Hörwerk in sechs Sätzen, Oldenburg i.O., 1933
- GRAFF, Sigmund: Die Heimkehr des Matthias Bruck, Berlin 1933
- HINTZE, Carl Ernst: Die endlose Straße. Ein Frontstück in vier Bildern. Günther Rühle: Zeit und Theater 1925 - 1933. Band IV. Von der Republik zur Diktatur, Frankfurt-Berlin-Wien 1972, S. 700 - 767
- CREMERS, Paul Joseph: Richelieu, Berlin 1935
- DHÜNEN, Felix: Uta von Naumburg, Berlin 1934
- JOHST, Hanns: Schlageter, München 1934
- KOLBENHEYER, Erwin Guido: Gregor und Heinrich, München 1934
- MÖLLER, Eberhard Wolfgang: Das Frankfurter Würfelspiel, Berlin 1937
- REHBERG, Hans: Der siebenjährige Krieg. Günther Rühle: Zeit und Theater 1933 - 1945. Band VI Diktatur und Exil, Frankfurt-Berlin-Wien 1972, S. 439-500
- WARSITZ, Victor: Genie ohne Volk, Berlin 1936
- SCHILLER, Friedrich v.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 5 Bde., München 1973

V. Zeitschriften, Jahrbücher, Dokumente

BAUSTEINE ZUM DEUTSCHEN NATIONALTHEATER, Organ der Gruppe Theater im Kampfbund für deutsche Kultur, hrsg. von Walter Stang, München 1(1933) - 5(1937)

DIE BÜHNE, Zeitschrift für die Gestaltung des deutschen Theaters mit den amtlichen Mitteilungen der Reichstheaterkammer, Berlin 1(1935) - 10(1944)

DEUTSCHE BÜHNENKORRESPONDENZ, Nachrichtenblatt des Dramaturgischen Büros im Kampfbund für deutsche Kultur, München 1(1932) - 4(1935)

WILLE UND MACHT, Führerorgan der Hitlerjugend, hrsg. von Baldur von Schirach, Berlin 1(1933) - 13(1945)

DEUTSCHES BÜHNENJAHRBUCH, hrsg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen 44(1933) - 46(1935); hrsg. von der Fachschaft Bühne in der Reichstheaterkammer 47(1936) - 55(1944)

DER DEUTSCHE BÜHNENSPIELPLAN, Neuer Theaterverlag Berlin, 37(1933) - 47(1943)

SHAKESPEARE-JAHRBUCH, hrsg. im Auftrage der deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Wolfgang Keller und Hans Hecht, Leipzig 70(1934) - 74(1938)

PROGRAMMHEFTE DES BAYERISCHEN STAATSSCHAUSPIELS MÜNCHEN, Residenztheater und Prinzregententheater, 1932/33 - 1940/41

EINZELNE PROGRAMMZETTEL des Bayerischen Staatsschauspiels München

"ARBEIT UND PLÄNE 1938 - 1940", Sonderheft des Bayerischen Staatsschauspiels München 1939/40

Lebenslauf

Am 24. September 1949 wurde ich, Berta Brigitte Weinzierl, als Tochter des Arztes Dr. Hans Weinzierl und seiner Ehefrau Elisabeth, geb. Pickel, in Lauf a.d. Pegnitz geboren. Hier wurde ich im Herbst 1955 eingeschult. 1959 wechselte ich auf das Gymnasium Max-Joseph-Stift in München. Nach der Mittleren Reife besuchte ich das Willstätter Gymnasium in Nürnberg. 1969 legte ich das Abitur am Sigena-Gymnasium in Nürnberg ab. In der Theatergruppe dieser Schule empfang ich die ersten intensiven Anregungen zur theoretischen wie praktischen Auseinandersetzung mit Aufgaben und Problemen der Bühne. Nach der Reifeprüfung volontierte ich in der Lokalredaktion der "Nürnberger Nachrichten". Dann begann ich im Sommer 1970 mein Studium an der Universität München, wo ich mich besonders den Fächern Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Kommunikationswissenschaft widmete. Ich besuchte vornehmlich Vorlesungen und Übungen der Herren Prof. Lazarowicz, Prof. Bauland, Dr. Passow, Dr. Prütting, Prof. Braunfels, Prof. Bauer, Prof. Lieb, Prof. Piel, Prof. Roegele, Prof. Langenbucher, Prof. Wagner. Die vorliegende Dissertation entstand unter der Obhut des Leiters des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität München, Herrn Prof. Klaus Lazarowicz. Für die wissenschaftliche Anregung meiner Arbeit spreche ich ihm meinen herzlichen Dank aus.

München, April 1981

